



## **Relatório de Estágio**

*Diana Cabral*

Nº 30382

22 de Março de 2012

## **Onde Acaba a Edição**

Ano Lectivo

2011/2012

Mestrado de Edição de Texto

**Relatório de Estágio**  
**Onde Acaba a Edição**

### *Agradecimentos;*

Ao Teatro D. Maria II pela oportunidade, especialmente a  
Cristina Faria e Ana Catarina Pereira da Direcção de  
Documentação e Património, Biblioteca/Arquivo;

Ao professor Fernando Cabral Martins pela ideia de os  
contactar;

Ao professor João Luís Lisboa pela paciência.

# Índice

Introdução	4
O Teatro	5
Princípios e Ética	6
A Edição no Teatro	7
Programas	9
Análise das Edições	12
A “Pouco Amigável” <sup>1</sup>	13
A de “Leitura Fácil”	17
A “Prova”	20
A “Revista”	22
As “Recentes”	23
Quem tem Medo de Virgínia Woolf	23
A Paixão Segundo Eurico	25
Conclusão	27
Bibliografia	29
Anexos	32
Anexo 1	33
Anexo 2	37
Anexo 3	43
Anexo 4	45
Anexo 5	51
Anexo 6	55

---

<sup>1</sup> “Para o leitor”

## Introdução

A formalidade de um *curriculum vitae* procura fixar as nossas capacidades perante o mercado de trabalho. Acaba por ter muito peso no lugar que ocupamos socialmente, dando conta das capacidades académicas aprendidas e dos trabalhos realizados.

Quando tudo o resto falha, para conseguir os nossos objectivos, confiamos nesse papel que dita quem somos.

No Mestrado de Edição de Texto, e em grande parte dos outros, somos apresentados a uma escolha final. A Componente Não Lectiva. Já antes tivemos de escolher disciplinas do leque de oferta universitário, tanto no curso como no mestrado que se lhe seguiu. Essas escolhas são pessoais, subjectivas e reflectem a direcção que o discente pensa tomar na área em que se encontra.

O trabalho prático que precede o relatório foi levado a cabo no Teatro Nacional D. Maria II e pode ser resumido de forma simplista em “*tratamento das fichas artísticas dos espectáculos tendo em vista a sua integração em base de dados*” para pesquisa/consulta on-line. Isto poderia ser considerado um trabalho mais apropriado para o caminho de um bibliotecário/arquivista, pelo menos à primeira vista. Mas nada é assim tão linear. A maleabilidade da tarefa depende da perspectiva e o olhar com que o assunto foi abordado era o da edição/editor.

Os programas teatrais são objectos que possuem texto, imagens, que existem para transmitir algo, geralmente informações sobre o espectáculo e quem nele participou e precisaram da mesma atenção na sua criação e organização que qualquer livro, jornal ou revista. Podem já estar selados numa biblioteca como publicação acabada mas são ainda dignos de análise e reflexão. E, admitamos, todo e qualquer objecto editado acaba assim: selado na biblioteca ou em casa para ser lido, apreciado e, tantas vezes, esquecido.

Aquilo a que a aluna se propôs ao ser desafiada com esta tarefa foi, para além de os inserir na base de dados, olhar para eles sob a lente do editor e encontrar as ligações ao Mestrado ao qual este relatório se destina.

## O Teatro

Após uma busca infrutífera pela oferta de um estágio nas editoras e com o tempo a correr a sugestão do professor Fernando Cabral Martins, coordenador do Mestrado, acabou por ser uma ideia capaz de gerar fruto e, considerando as origens, a licenciatura de Teatro, procurar um estágio na área poderia aliar mestrado e curso de uma forma mais sólida.

O estágio em si começou a 6 de Outubro de 2011, quinta-feira, um dia sobretudo para apresentações. Apresentações que também serão feitas nas páginas que se seguem.

Como conseguimos descrever um espaço cultural tão enraizado na recente história portuguesa e sentir que o que descrevemos é «original» quando os factos já foram escritos, rescritos e reestruturados tantas vezes?

Os factos não mudam e não existem assim tantas formas de os descrever e manter um discurso único.

O Teatro Nacional D. Maria II, legalmente criado em 1836, inaugurado a 13 de Abril de 1846, ganhando o título da rainha aniversariante, Maria da Glória Joana Carlota Leopoldina da Cruz Francisca Xavier de Paula Isidora Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança, foi pensado por Almeida Garrett sob as medidas de Passos Manuel, delineadas como “um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”<sup>2</sup>, objectivos cujo espírito ainda rege as acções que o teatro leva ao público.

Evoluiu empresarialmente como um teatro gerido por uma sociedade de artistas, ganhando a posição através de concurso, transformando-se em seguida numa sociedade

---

<sup>2</sup><http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/emCena.aspx>

anónima de capitais públicos, gerida por administração própria<sup>3</sup> em 2004, integrando-se por fim no sector empresarial do Estado em 2007.

O ano de 1964 marcou o teatro devido ao grande incêndio que destruiu todo o interior e recheio, fazendo-nos perder informações valiosas acerca dos 118 anos de peças e espectáculos naquele espaço representados. E o trabalho deste estágio começa com o material programático lançado para acompanhar as peças que agraciaram o palco do D Maria II ou que foram apoiadas pela instituição após o seu restauro, em 1978 e que continuam a ser produzidas e guardadas desde então.

## **Princípios e Ética**

O Teatro Nacional é regido por um conjunto de princípios que continuam a ter na sua formulação as bases que presidiram à sua criação do mesmo ainda no século XIX. E antes de se iniciar o trabalho de estágio em si o primeiro cuidado da instituição que acolheu e facilitou a posição, agindo de acordo com o seu próprio código de ética e acção, foi o de dar a conhecer as bases, as regras e os ideais pelos quais a instituição, companhia, biblioteca e livraria se guiam.

O teatro enquanto arte tem, desde as suas origens, uma função social e culturalmente demarcada. O Teatro Nacional foi pensado pela revolução romântica sob os princípios do nacionalismo pelo que os seus serviços devem ser prestados à nação, devem servir e educar.

Cumprem a sua parte ao produzir e promover espectáculos e actividades, quer novas criações de língua portuguesa, quer clássicos universais do teatro ou os nacionais dos quais pouco se fala, facultando o espaço e todas as condições para que qualquer actividade seja levada a cabo com qualidade, excelência e se encaixe na actualidade, apresentando-a de forma a atrair e educar o público.

Conseguem-no ao apresentar espectáculos que alarguem os horizontes culturais e ao disponibilizarem-se para aperfeiçoar e acolher aqueles que procuram formação

---

<sup>3</sup> Sob o olhar atento do Ministério das Finanças e Cultura;

profissional ou melhorar a sua educação nas áreas artísticas que um teatro abrange, protegendo o futuro da sua arte e espaço.

Procuram apoiar, através da biblioteca/arquivo, aqueles que precisam de informações no nicho dos estudos teatrais, artes performativas e acerca do próprio teatro Nacional D. Maria II.

O Teatro possui ainda um código ético que obriga aqueles que são colocados sob a sua guarda a seguir, uma vez que a instituição tem como objectivos servir de exemplo para a comunidade, baseando as suas acções em princípios como o respeito, seriedade, rigor, credibilidade, responsabilidade e excelência assim como honestidade e a capacidade de cumprir as promessas feitas da forma mais correcta possível, aplicando sempre estes ideais a qualquer que seja o trabalho que nos tenha sido proposto.

Concluindo; deveremos agir de uma maneira que respeite os princípios éticos do Teatro e sirva favoravelmente a sua missão, respeitando quem somos, onde estamos e com quem se trabalha.

## **A Edição no Teatro**

Para o Mestrado de Edição de Texto é relevante mencionar as edições levadas a cabo na Livraria do Teatro D. Maria II.

Umas das principais razões que presidiram à escolha do Mestrado três semestres atrás foi a falta de edições de teatro com que fomos confrontados no curso. Ou não existia a peça traduzida, ou a edição tinha erros, ou era velha, ilegível, com letra pequena, com espaços indistintos, ou a linguagem precisava de ser actualizada. E poucas vezes se ouve falar de editoras que apoiem a edição teatral, pelo menos até há



três ou quatro anos atrás, porque o jogo envolve dinheiro, principalmente, e uma peça tem<sup>4</sup> um número diminuto de leitores e interessados.

A Livraria privilegia o texto teatral e em obras sobre a arte do espectáculo, preenchendo o vácuo da edição teatral, facilitando a sua aquisição por aqueles que precisam das obras e por aqueles que simplesmente as desejam apreciar, estudar e compreender, dividindo-as em duas colecções, a *Colecção TNMII*, divulgando edições das peças levadas ao palco e a *Colecção Estudos* para aqueles que estudam o teatro na sua teoria e prática, editando-as em colaboração com a Quimera Editora<sup>5</sup> e, mais recentemente, a Bicho do Mato<sup>6</sup>.

Impulsionam a educação do público e artistas ao disponibilizarem aquelas edições que raramente se encontram nas livrarias dispersas pelo país, colocando-os à disposição do público, reflectindo a programação da sua casa, usando a edição como uma forma de estimular a edição e os seus destinatários.

---

<sup>4</sup> Segundo as editoras e uma justificação que também se usa para outros tipos de textos. Filosóficos, por exemplo...

<sup>5</sup><http://www.quimera-editores.com/home.php>

<sup>6</sup><http://www.bicho-do-mato.pt/home/>

## Os Programas

Tudo o que resta após a representação, o culminar do trabalho de uma companhia, depois de a peça ter abandonado a cena, não se resume ao texto simples que o autor confiou ao papel e que o encenador confiou aos actores. Mas é aquilo que mais depressa se associa e é a esse documento que fica para trás que o público mais facilmente pode aceder.

Mas há outros documentos que ficam para trás e que são igualmente importantes, os detalhes que são olhados de lado ou ignorados por aqueles que não compreendem a sua importância ou não procuram ligações ou ideias para lá daquilo que reconhecem como relevante.

De que outra forma se recordariam os nomes daqueles que tornaram o espectáculo possível, dos que participaram nele, as opiniões e textos que o ajudaram a construir ou aquilo que foi gerado a partir das palavras de um autor. Hoje em dia aliam-se a estes meios de preservação as opções audiovisuais, a internet, a conectividade e as redes sociais, criando ainda novas formas de representar e divulgar os espectáculos.

O programa e as folhas de sala dizem-nos isso, o que interessa aos arquivistas, aos bibliotecários, aos estudiosos, aos investigadores, a qualquer um que queira saber como, quando e por quem uma peça foi representada.

Na verdade esses testemunhos interessam a qualquer um que queira recordar e aprofundar aquilo que viu.

O que fez parte da peça de alguma forma deverá estar no programa juntamente com uma sinopse, textos de inspiração/interpretação, citações, biografias, bibliografias, contextualizações... todos os dados que os verdadeiramente dedicados ao seu trabalho, à sua pesquisa ou à sua colecção consideram maravilhas. A sua ausência, quer pela perda de um programa devido a circunstâncias que nos ultrapassam ou porque o programa em si está incompleto porque não foi considerado importante na altura, porque perdeu páginas, porque está danificado ou ilegível... como exemplos... é uma perda para a memória teatral.

Poderíamos criar um paralelismo entre estes programas e os catálogos das editoras, os folhetos com as listas de livros disponíveis e os que viriam em seguida,

mandados fora por tantos, valioso hoje em dia para bibliófilos e para aqueles que apreciam a história das edições. Para a profissão/pessoa certa são inestimáveis fontes de conhecimento, contexto e reflexão.

Concordando com o ponto de vista que a memória retém das aulas de História e Sociologia do livro leccionadas pelo Prof. Doutor Artur Anselmo quando refere que o séc. XX é rico e inexplorado. Todos investem no passado ou nas fontes óbvias. O que é recente geralmente é ignorado e são cem anos de história que só se tornarão interessantes em duzentos. É assim que as coisas se perdem. Por serem classificadas de comuns ou menores, por não terem ninguém que pense acerca delas e crie as ligações necessárias para que possam vingar e revelar-se como aquilo que foram.

A importância da preservação para o meio histórico-teatral, tanto das representações, como dos seus textos, encenação, criação de figurinos, desenho de luz-e-som, todos os componentes necessários para uma boa representação, é essencial e deveria ser valorizada e sancionada.

Os dados que formaram o trabalho base do estágio estão impressos em cerca de 2034 programas, folhetos, postais e folhetins, divididos em cerca de 60 caixas, arquivadas em prateleiras e numeradas com apenas os mais básicos dos dados necessários para criar uma subsecção, inseridos no arquivo computadorizado. Esperam a atenção de alguém que coloque as restantes informações na Bibliobase, o programa utilizado pela biblioteca para sistematizar as suas informações com o objectivo de as deixar mais acessíveis ao público que as procura no local e àqueles que buscam a informação na biblioteca disponibilizada on-line.

A biblioteca/arquivo é um espaço moderno e funcional e os computadores estavam prontos para o trabalho, tendo o software instalado e deixando a superfície necessária para que os programas pudessem ser analisados e os dados inseridos com o maior rigor possível.

Entrava-se na sala do arquivo, procurava-se a caixa correcta ou a seguinte pela ordem em que se começara a trabalhar, verificava-se que programas estavam no seu interior, contando o seu número e confirmando os dados que apareciam no ecrã após a pesquisa pelo título e ano da peça que lhes dera origem.

Da perspectiva deste Mestrado onde se encontra a relação entre este trabalho e a questão editorial?

Pegava-se então num programa e nas suas páginas deveriam estar os dados para preencher os espaços requisitados na Bibliobase, folheando-o de capa a capa, examinando, minando-o em busca da informação.

O editor também o faz ao ler a prova que lhe é enviada. É preciso atenção e saber onde encontrar o quê, coisa que aprendemos a reconhecer nas aulas. E, uma vez que a Bibliobase não dispõe de correcção automática, algo que facilita bastante a vida a qualquer revisor, embora não seja algo em que se deva apoiar cegamente, é precisa atenção ao que se escreve porque o formato e a informação que se transfere torna demasiado fácil não encontrar pequenas gafes ou erros<sup>7</sup>.

Pelo final do estágio 227 programas haviam sido inseridos na Bibliobase e grande parte deles já se encontram disponíveis para consulta on-line<sup>8</sup>. Desde Gisela May<sup>9</sup>, 1978, um dos poucos programas parcos em informação acerca da peça que acompanhava, a Orgia<sup>10</sup>, 2005, um dos programas que já sofrera a transformação e dicotomia entre a Sala Estúdio e a Sala Garrett, uma vez que, por norma, estes são mais robustos em termos de informação, textos e referências enquanto os da sala estúdio se tornaram, na sua maioria, desdobráveis.

Os problemas com que a aluna foi confrontada foram sobretudo de natureza teórica, acerca da maneira de pensar no estágio e nas ligações do trabalho que levava a cabo com aquilo que lhe foi sendo apresentado ao longo do mestrado e de como demonstrar as relações, conclusões e questões colocadas, decorrentes da reflexão, de maneira coerente nas páginas do trabalho.

---

<sup>7</sup> Precisava, certamente, de um revisor porque os olhos daquele que escreve nem sempre detectam os seus erro uma vez que a cabeça tem tendência a reescrever, a sobrepor o que ali deveria estar por oposição ao que está;

<sup>8</sup><http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/>

<sup>9</sup> PRG-001 Cx001

<sup>10</sup> PRG-227 Cx031

## **Análise de Edições**

O valor de uma edição pode somente estar dependente dos critérios usados para a avaliar e por consequência do sentido pessoal do criador ou analista e as regras que estabelece como padrão ou que representam o molde da instituição. O que, para um, pode ser uma má edição, sendo capaz de apontar os pontos onde acredita que ela falhou e justificar as suas escolhas, para outro é onde a edição brilha, seguindo outra linha de pensamentos ou ideais.

Outra questão que se coloca em relação à biblioteca e ao objecto livro/texto é: onde realmente se finaliza a Edição?

A existência de um texto predispõe-no para edição, qualquer que seja o objectivo final que a orienta. De correcção a lançamento público a edição apenas pára quando deixam de existir pessoas que estejam dispostas a explorar as possibilidades oferecidas por um texto deixado em arquivo, ou na gaveta, dependendo dos casos.

## A “Pouco Amigável”<sup>11 12</sup>

<sup>13</sup>Título: Zerlina: [programa] / Hermann Broch<sup>14</sup> Publicação: [Lisboa : TNDM II], 1988 Colação: 20 p. : il.; 32 cm Notas: Representada no Teatro da Trindade. - FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA: VERSÃO António S. Ribeiro, COLABORAÇÃO José Ribeiro da Fonte, TRADUÇÃO Suzana Cabral de Mello, CENÁRIO E FIGURINOS Manuel Reis, ASSISTENTE DE CENOGRAFIA Leonaldo de Almeida, PINTURA DE CENÁRIOS E CARTAZ Luís Monteiro, ILUMINAÇÃO Daniel D'el Negro, ASSISTENTE DE ILUMINAÇÃO Luís Correia, OPERADOR DE LUZ Mário de Andrade, SONOPLASTIA Leonel Silva, OPERADOR DE SOM António Venâncio, CONTRA-REGRA Carlos Miguel Chaves, PONTO António Ferreira, FOTOGRAFIA Laura Castro Caldas, Paulo Cintra, DIRECÇÃO E ENCENAÇÃO João Perry, AGRADECIMENTOS Cinemateca Portuguesa, Contubos, Francisco Nobre, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, José Walenstein, Livraria Leitura, Manuela Gonçalves, Rádio Comercial, Correio da Manhã Rádio, Salvador Santos, Galeria Cómicos. - INTERPRETAÇÃO Eunice Muñoz (Zerlina), Alexandre Melo (Senhor A.), Luís Miguel Cintra (Narrador). - Contém nota de António Botelho (director do teatro Nacional D. Maria II. - Nota de José Ribeiro da Fonte. - Nota Jorge Molder. - "Os Inocentes" sinopse do romance. - "A Daisy Brody" Carta de H.B. 15.11.49. - Cronologia de Hermann Broch Autores: Broch, Hermann (autor) | Ribeiro, António S. (versão) | Fonte, José Ribeiro (colaboração) | Mello, Suzana Cabral de (tradução) | Muñoz, Eunice (ator) | Melo, Alexandre (ator) | Cintra, Luís Miguel (ator) | Reis, Manuel (ator) | Almeida, Leonaldo de (assistente de cenografia) | Monteiro, Luís (pintura de cenários e cartaz) | Negro, Daniel D'el (iluminação) | Correia, Luís (assistente de iluminação) | Andrade, Mário (luiminotécnica, operador) | Silva, Leonel (sonoplastia) | Venâncio, António (sonoplastia, operador) | Chaves, Luís Miguel (contra-regra) | Ferreira, António (ponto) | Caldas, Laura Castro (fotografia) | Cintra, Paulo (fotografia) | Perry, João ( direcção e encenação) | Walenstein, José

---

<sup>11</sup> “Para o leitor”

<sup>12</sup> Anexo 1

<sup>13</sup> Esta é a única transcrição dos dados que são disponibilizados no site da biblioteca dentro desta secção do trabalho, servindo para exemplificar a análise a que cada objecto deveria ser submetido e mostrar a formatação dos dados correspondentes. As outras transcrições, quando disponíveis on-line, estão colocadas nos Anexos que lhes correspondem;

<sup>14</sup> **Hermann Broch (1886-1951):** Autor, poeta e ensaísta austríaco da corrente modernista. A peça Zerlina nasce a partir do capítulo V do romance “Os Inocentes”, também chamado “Irresponsáveis” (*Die Schuldlosen*);

(agradecimentos) | Gonçalves, Manuela (agradecimentos) | Santos, Salvador (agradecimentos) | Nobre Francisco (agradecimentos) | Cinemateca Portuguesa (agradecimentos) | Contubos (agradecimentos) | Fundação das Casas de Fronteira e Alorna (agradecimentos) | Livraria Leitura (agradecimentos) | Rádio Comercial (agradecimentos) | Correio da Manhã Rádio (agradecimentos) | Galeria Cómicos (agradecimentos) Assuntos: Portugal. Teatro Nacional D. Maria II | Programas | Versão | Colaboração | Tradução | Cenografia | Figurinos | Assistente | Pintura de cenário e cartaz | Iluminação | Operador | Sonoplastia | Contra-regra | Ponto | Fotografia Localização: Cota: Caixa 08 PRG 72/1 (TNDMII) | Cota: Caixa 08 PRG 72/2 (TNDMII) | Cota: Caixa 08 PRG 72/3 (TNDMII) | Cota: Caixa 08 PRG 72/4 (TNDMII) | Cota: Caixa 08 PRG 72/5 (TNDMII) | Cota: Caixa 08 PRG 72/6 (TNDMII)<sup>15</sup>

São estes os dados inseridos na Bibliobase e é assim que se apresentam no ecrã quando se procede à pesquisa de programas na biblioteca/arquivo on-line. Dão-nos as informações essenciais para qualquer pesquisa, a ideia geral do conteúdo programático e respondem às questões mais imediatas sobre a representação da peça que se pesquisou, naquele momento e com aqueles actores<sup>16</sup> e equipa técnica.

Porquê rotular esta edição com um epíteto algo negativo?

Subjectividade é responsável por esta nomenclatura. Foi uma conclusão baseada numa forma de olhar e rotular o objecto de análise com base na dificuldade de legibilidade que se cria devido ao estilo escolhido para elaborar o programa. Foi o resultando do confronto do objecto com os critérios transmitidos em aulas como Crítica Textual ou Técnicas e Teoria de Edição.

Capa e capa posterior brancas apenas com fotografia a preto-e-branco da personagem, pequena, alinhada no topo, à direita, título e autor em letra reduzida, azul, e um emblema rectangular, dividido em dois triângulos, o superior castanho, o inferior

---

<sup>15</sup><http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=Zerlina&Operator=>

<sup>16</sup> Novo acordo ortográfico aplicado no teatro exceptuando quando se transcreviam os dados da ficha artística e técnica e interpretação;

azul entre duas linhas negras, deixando-nos com uma impressão de simplicidade e limpeza e marcando também um aspecto gráfico bastante distinto.

As margens são largas e razoáveis nas secções de texto, embora as margens interiores, devido ao estilo escolhido para este programa, sejam singularmente amplas compreendendo, mais de metade de uma página. Por outro lado nas folhas dedicadas às fotografias as margens interior, exterior e superior são singularmente finas, cerca de 0,5 cm em contraste com as margens de quase 3 cm nas secções anteriores, as que cercam o texto.

A folha de rosto dá-nos a ficha técnica numa coluna alinhada à direita, dando ênfase aos títulos dos técnicos e personagens em itálico em letra diminuta e os nomes em letras maiúsculas. Local da representação e título da peça encontram-se em maiúsculas e negrito para maior ênfase.

Ao virar a página, páginas não numeradas, encontramos uma prova da subordinação do texto à ideia do design. As duas páginas abertas deixam um grande espaço em branco entre duas colunas de texto alinhado em esguias colunas, à esquerda na página da esquerda e à direita na página direita, que quase não permitem quatro palavras em série, quebrando-as e às frases com frequência, dificultando-lhe ainda mais ao leitor a compreensão do que foi confiado no papel ao usar letras diminutas. Este padrão repete-se ao longo do documento. Na primeira linha, o início de cada texto, as letras são maiúsculas e o texto em si não tem avanço na primeira linha de cada parágrafo.

A página seguinte difere ao dispor o texto, com tipo de letra semelhante ao anterior, em duas colunas, de tamanho consistente com as anteriores, ocupando metade da página verticalmente.

As cinco folhas que se seguem são reservadas a fotografias a preto e branco da autoria de Jorge Molder, evocando o ambiente de cena, ocupando a parte superior da página alcançando um pouco mais que a metade da página.

A segunda secção de textos, após as fotografias, apresenta a formatação inicial, apesar de estes possuírem títulos em negrito e maiúsculas. Isto vê-se nos textos da sinopse do romance “Os Inocentes” a partir do qual a peça Zerlina se desenvolveu, e uma carta “A Daisy Brody”.



O texto encontra-se relativamente limpo embora se encontrem algumas falhas como espaços duplos bastante marcados, quebrando a harmonia da formação nalgumas secções. Uns quantos itálicos encontram-se esborratados no texto de “A Daisy Brody”, um possível resultado da impressão.

Na folha final temos num dos lados uma cronologia organizada em quatro colunas, com o mesmo tamanho de letra, as datas em negrito, a única página que apresenta uma «parede de texto» com margem superior e exterior de 3 cm, interior e inferior de 1,5 cm.

Na página seguinte, dividida em três colunas encontram-se as informações da temporada e a ficha técnica completa do Teatro Nacional.

### **Tabela Conclusiva**

<b>Prós</b>	<b>e</b>	<b>Contras</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informação organizada e concisa;</li> <li>• Imagem gráfica definida e constante;</li> <li>• Qualidade e nitidez da fotografia;</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Subordinação do texto ao design;</li> <li>• Letra diminuta em todo o documento, ainda mais reduzida quando se converte em itálicos;</li> <li>• Grandes áreas em branco, vazias;</li> <li>• Falta de numeração das páginas;</li> <li>• Irregularidade na margem inferior da sinopse d’ “Os Inocentes”;</li> <li>• Irregularidades nos espaços de algumas linhas;</li> </ul>

## A de “Leitura Fácil”<sup>17</sup>

O programa de «O Leque de Lady Windermere», peça escrita por Oscar Wilde<sup>18</sup> é um programa que normalmente se associa à sala Garrett, mais substancial, contendo toda a informação necessária, todas as respostas para as questões que possam surgir antes, durante e após a representação da peça e as curiosidades que a ela se aliam. Dá-nos sinopse, biografia, considerações, textos que se aliem à época em que foi inicialmente escrita e representada, críticas da época e a outras representações levadas a cabo no teatro D. Maria II e a transferência da peça para o cinema. Contém também biografias dos artistas que se aliaram à criação da representação em questão.

Porquê trazer a questão de ser de “leitura fácil”?

Porque o dever de um programa é ajudar o público a contextualizar a obra que se representa, dar-lhe os materiais para se sentir mais à vontade com a visão do encenador e para que, depois da cortina caída, a memória do que foi a peça possa ser evocada, justificada com facilidade através de palavras e imagens e para que os seus ecos perdurem na nossa consciência, tarefa que dificilmente se realiza se a sua estrutura for confusa, a sua letra pequena ou a sua formatação cansar a vista daquele que o tenta ler.

Descrevendo a edição... Parece mais *livresca*, com uma estrutura de maior legibilidade de fácil e compreensão e consulta que a anterior pela sua apresentação, e a disposição do conteúdo e o volume.

Falso rosto, folha de rosto, com a informação de qual é a temporada e sala em que foi representada, quando e onde estreou e quem foi o seu principal apoio, com numeração, exceptuando as páginas de 1 a 7 e 90 a 104 embora as páginas 94 a 104

---

<sup>17</sup> Anexo 2;

<sup>18</sup> **Oscar Wilde (1854-1900):** Autor, poeta, ensaísta e dramaturgo, proeminente na corrente estética do Decadentismo no século XIX e crente na filosofia de que o objectivo da arte era a beleza e harmonia da obra (Arte pela Arte); A sua popularidade como autor dramático atingiu o seu auge entre 1880 e 1890 antes do seu aprisionamento, acusado de homossexualidade, e exílio para Paris;

sejam publicidade aos apoios que cederam o seu nome e patrocínio a esta produção, alinhada nos cantos inferiores exteriores de cada página, índice, texto centrado, números de página sobre título do conteúdo, impressor, referências bibliográficas, centradas na segunda página em letra diminuta, todos estes pequenos detalhes nos locais onde os esperamos encontrar em qualquer outro livro.

A capa é um esquema simples em preto e azul, criando através de barras horizontais e verticais uma imagem estilizada da fachada do teatro, apresentando apenas o título, a azul mais claro numa barra azul-escura, centrado, quase no final da capa. A capa posterior é simplesmente negra com o logótipo do Teatro na base inferior do espaço, a branco.

A ficha técnica nas páginas 4 e 5 foram feitas em letra diminuta, os títulos, funções e personagens em itálico, os nomes dos actores a negrito e técnicos em maiúsculas, os extras e bailarinos em negrito mas apenas a primeira letra dos nomes em maiúsculas.

As margens são generosas, interiores de 2 cm, exteriores de 3,4 cm, superiores de 4,8 cm e inferiores de 2,5 cm embora variem nas páginas que suportam imagens de nenhuma, a média, a exactamente igual às que delineiam o texto.

A formatação principal do texto é constante e consistente: Primeira letra do texto maiúscula, com quase o triplo da letra do corpo, que embora pequeno é legível. Os parágrafos não têm avanço na primeira linha mas separam-se entre si por um pequeno espaço. O nome dos autores de cada texto encontra-se em itálico, alinhado à direita.

As variações encontram-se nas citações de poemas, em itálico, centradas na página, exceptuando na página 15 onde se alinha à esquerda, possivelmente um erro de colocação aquando da impressão, e nas notas de rodapé não numeradas, na base da página onde aparecem, em letra pequena, assinalados por um asterisco.

### Tabela Conclusiva

Prós	e	Contras
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informação completa e organizada, preenchendo as necessidades de um programa e as curiosidades sobre a peça que possam aparecer ao espectador;</li> <li>• Imagem gráfica definida e formatação constantes;</li> <li>• Paginação e índice permitem encontrar as informações com facilidade;</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Legendas e notas de rodapé perdem-se com facilidade devido ao seu tamanho diminuto e não separação do corpo de texto principal;</li> <li>• O excedente de informação extra pode ser tão confuso como útil;</li> </ul>

## A “Prova”<sup>19</sup>

### Onde temos a edição *In Medias Res*<sup>20</sup>

Acasos por vezes funcionam de forma engraçada e a nosso favor.

Numa arrumação de caixas soltas no arquivo descobriram-se as provas do programa de «Cenas de Uma Tarde de Verão», por Jorge Guimarães<sup>21</sup>. Foi uma surpresa e uma oportunidade para ver a realidade do papel e tinta colorida, a aplicação daquilo que o Mestrado nos ensinou; correcção do texto com os símbolos gráficos apropriados, provas, notas, os locais onde encaixar o quê, a marcação de coisas que ainda estavam em falta o que precisava de ser arranjado na versão final, o layout, os planos de impressão, notas para a tipografia se poder guiar... todos os passos pelos quais a edição precisa de atravessa antes de emergir para o público e aquilo que perdeu ao longo do processo e o que ganhou à medida que se afinava.

Por questões de direitos de autor ou possíveis conflitos com as entidades que as corrigiram e criaram as provas não puderam ser apresentadas neste trabalho mas a referência a elas e o tê-las visto é importante uma vez que permitiu outro olhar ainda sobre a questão da edição. O olhar de um segundo editor, verificando mais uma vez o trabalho do primeiro, certificando-se que consegue compreendê-lo e validá-lo e o olhar do aprendiz, avaliando os exemplos legitimados pelo tempo e publicação.

É um programa pequeno e que tem pouco de único em termos de conteúdo e formato, não fora pela coincidência de nessa semana, pouco depois de os seus dados terem sido introduzidos na Bibliobase, as suas provas terem sido encontradas. Houve um reconhecimento imediato ao ouvir o nome da peça em questão enquanto se separavam papéis.

---

<sup>19</sup> Anexo 3;

<sup>20</sup> Programa ainda não disponível na Bibliobase;

<sup>21</sup> **Jorge Guimarães (1933-2010):** Autor, poeta, dramaturgo, filósofo, artista plástico;

Fez parte da programação da sala estúdio e é um dos que ainda resistiam à tendência desta sala ter os seus programas em desdobráveis mais simples e resumidos.

Divide-se em duas partes, cortadas por uma página dupla criada a partir de uma fotografia, separando o texto *sobre* a peça de um excerto *da* peça em si. É um programa simples e directo cujo principal problema se encontra na largura das margens interiores, demasiado estreitas para que se consiga ler confortavelmente, sem ter de espalmar o programa muito para lá do que a sua lombada permite.

### Tabela Conclusiva

Prós	e	Contras
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informação organizada e concisa na primeira metade do programa acentuada por imagens a preto e branco ocupando duas páginas pares inteiras;</li> <li>• Divisão definida entre duas secções através de uma cortina de imagem monocromática;</li> <li>• Formato de bolso;</li> <li>• Excerto da peça;</li> <li>• Mesmo sendo o programa de formato pequeno a letra continua a ser legível (ainda que menor)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Largura diminuta da margem interior causa problemas na legibilidade;</li> </ul>

## A “Revista”<sup>22</sup>

### “Os Jornalistas” Arthur Schnitzler<sup>23</sup>

Este programa não é singular, não é único e não seria mencionado sob qualquer forma neste trabalho não fora por um simples detalhe.

Em 227 programas este, “Os Jornalistas”, é o único em que um dos textos que o compõem<sup>24</sup> refere que foi escrito por Jorge Lavelli<sup>25</sup>, traduzido por Margarida Lages e Teresa Reimão Pinto e revisto por Miguel Honrado.

Apenas uma referência mas que significou algo. Projecta cuidado e atenção.

No Anexo 4 as três páginas deste texto estão apresentadas, mostrando uma formatação simples, sem avanço de texto na primeira linha do parágrafo, numeração das páginas centradas no fundo da página, título em negrito e maiúsculas, alinhado à esquerda, avançado em relação ao corpo do texto, nome do autor sob ele em itálico.

Embora não mais que uma menção a questão da revisão é marcante e uma prova de que nada pode ser feito sem uma segunda opinião e uma segunda atenção

---

<sup>22</sup> Anexo 4;

<sup>23</sup> **Arthur Schnitzler (1862-1931):** Autor, dramaturgo e médico austríaco cujas peças foram várias vezes criticadas pela sua técnica de monólogo íntimo, representação do subconsciente e abordagem franca da sexualidade das personagens.

<sup>24</sup> E ainda assim não diz quem reviu o programa como um todo;

<sup>25</sup> Para um outro programa da mesma peça no Teatro Nacional de La Colline;

## As “Recentes”<sup>26</sup>

### Quem tem medo de Virgínia Woolf<sup>27</sup>

A peça foi escrita por Edward Albee<sup>28</sup> e levada a cena na Sala Garrett de 26 de Novembro de 2011 a 29 de Janeiro de 2012, acompanhada por um programa de estética fortemente marcada a vermelho, negro e branco, acentuado por fotografias dos ensaios na sua maioria monocromáticas

Margens razoáveis para o texto mesmo dentro da caixa de cor, acrescentando-se ao espaço entre caixa e borda da página, dividindo-se na sua maior parte em colunas duplas com largura suficiente para que o texto não se quebre com frequência e o seu sentido permaneça intacto, permitindo uma boa legibilidade, imagens ocupando as folhas integralmente, formando o fundo, texto colocado em caixas de cores, formatos e disposições variadas. Os títulos encontram-se numa letra mais grossa, dispostos geralmente no topo da página ou numa página separada do texto, como uma cortina.

É um programa de imagem mais moderna que aceita variações na sua estrutura sem perder a consistência e a informação, seguindo a tradição de excedente de conhecimento extra encaixado entre as páginas. Visualmente interessante, textualmente bem conseguida, informativamente completa, contendo o que quase parece uma combinação dos pontos mais fortes dos programas anteriores.

---

<sup>26</sup> Anexo 5

<sup>27</sup> Programa ainda não disponível na Bibliobase;

<sup>28</sup> **Edward Albee** (1928-): Dramaturgo, um dos responsáveis pela revivescência do teatro Americano após a 2ª Guerra Mundial, vencedor de três prémios Pulitzer (1967, 1975, 1994), os seus textos tomam parte no que poderia ser descrito como um movimento de “americanização do teatro do absurdo” e criador da fundação Edward F. Albee (1975) para estimular a criação artística visual e literária;



### **Tabela Conclusiva**

<b>Prós</b>	<b>e</b>	<b>Contras</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Imagem gráfica definida, texto misturando-se de forma atraente e legível nas variações de cor, imagem e disposição;</li><li>• Harmonia entre o texto e a ideia do design;</li></ul>		<ul style="list-style-type: none"><li>• Por vezes o contraste da cor da letra e o seu fundo torna a leitura de certas secções complicada;</li></ul>

## A Paixão Segundo Eurico<sup>29</sup>

30

A peça, cuja versão cénica e dramaturgia foi desenvolvida por Ana Vaz, Cristina Carvalhal, Graça P. Corrêa, Inês Rosado, Pedro Filipe Marques e Sara Carinhas a partir do texto de Alexandre Herculano, representada na sala estúdio, de 1 de Dezembro de 2011 a 29 de Janeiro de 2012, tem um programa equivalente em desdobrável, onde as cores dominantes são o preto, laranja e branco sobre fotografias de cena.

Antes de desdobrar as páginas temos título, origem e logótipo na capa, acompanhado pela fotografia de cena que se traduz como ícone de representação, como imagem usada na promoção do espectáculo. Voltando o programa, a contracapa, mostra contactos a laranja e todos os elementos da equipa que mantém o teatro em funcionamento tanto artístico como técnico.

Abrindo o desdobrável ao meio vemos três caixas de texto sobre imagem, duas cor-de-laranja translúcido e uma negra, letras a branco, dando-nos as informações da ficha artística e técnica, sinopse, datas e horários da representação. A letra é pequena e os nomes e texto são mais espessos.

Afastando em seguida as outras duas abas do desdobrável deparamo-nos com uma fotografia de cena preenchendo as duas páginas centrais num painel, deixando as abas preenchidas pelo texto. Fundo branco, palavras negras e títulos laranja no lado esquerdo, fundo negro para texto branco entre duas faixas de branco nas margens superior e inferior, título a laranja. Partilham a formatação, letra pequena, infundindo uma parede de texto informativo num espaço relativamente pequeno, autores a negrito, estilo único e semelhante no título, repetido em todos os títulos do programa. Sem avanço de texto, sem espaços alargados entre parágrafos.

Um asterisco ao lado do título na secção de fundo branco ou do autor na secção de fundo negro informa-nos que o texto foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico.

---

<sup>29</sup> Anexo 6

<sup>30</sup> Programa ainda não disponível na Bibliobase;

### **Tabela Conclusiva**

<b>Prós</b>	<b>e</b>	<b>Contras</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Informação organizada e concisa;</li><li>• Imagem gráfica definida e constante, capturando o interesse do leitor através de variação do esquema de cores ao virar de cada página;</li></ul>		<ul style="list-style-type: none"><li>• Letras brancas sobre o laranja e negro tornam-se, por vezes um pouco indistintas e de legibilidade difícil;</li><li>• Letra pequena;</li></ul>

## Conclusão

O trabalho num ambiente diferente daquele a que um estudante saído de Edição de Texto esperaria experimentar, pelo menos logo após o mestrado, uma vez que os textos já se encontram “completos”, “impressos” e “editados”, pode ter as suas vantagens. Encorajar a exploração de outra vertente na mesma área é algo construtivo e que nos obriga a pensar noutras formas de encaixar conhecimentos e práticas, encarar um desafio e uma hipótese de extrapolar e repensar tudo aquilo que pensamos que sabemos ou podemos usar.

Estagiar numa editora ou num jornal, as escolhas óbvias, significa aplicar os conhecimentos linear e literalmente, tocando neste e naquele ponto teórico, compreendendo-o na prática e talvez finalmente assimilando todas as nuances do porquê daquela questão, daquele ponto ou daquela atitude e porque são elas as maneiras mais correctas de lidar com a situação.

No entanto este estágio permitiu aplicar os conhecimentos a uma nova situação, cujas premissas são diferentes das normalmente esperadas, manipulando a situação através de uma perspectiva ligeiramente divergente sobre o produto, repensando-o simultaneamente como editor, emissor, receptor e observador. As ferramentas e material são as mesmas embora as suas aplicações tenham de ser ajustadas ao desafio.

Em termos de experiência adquirida, experimentada e expandida, podemos sublinhar o uso, e subsequente aperfeiçoamento, das capacidades de análise crítica que foram essenciais tanto para encontrar e inserir a informação correcta como para compreender o que víamos, como fora feito e quais eram os objectivos que cumpria tanto no formato do papel como a sua aparência electrónica, levando à reflexão sobre as aulas que se referiam às novas formas de edição e como estas se encaixavam no panorama geral.

O local, o propósito e espaço de uma biblioteca, o armazenar e disponibilizar do texto para usufruto do público em geral, levou também à reflexão sobre a questão do destino final dos textos, para o que servem e como podem ser usados ou reeditados mesmo depois de completos.

Concluindo poderíamos voltar a caracterizar o trabalho desenvolvido no estágio como *tratamento das fichas artísticas dos espectáculos tendo em vista a sua integração em base de dados*, submetendo-as a uma análise do ponto de vista editorial, pensando na forma como estas se encaixam nas perspectivas adquiridas ao longo do Mestrado.

## Bibliografia

Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Basics Design 02: Layout*, 09 Maio 2005, Worthing/Sw, AVA Publishing SA, 2005.

Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Basics Design 03: Typography*, 04 Julho 2005, Worthing/Sw, AVA Publishing SA, 2005.

Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Basics Design 06: Print & Finish*, 20 Novembro 2006, Worthing/CH, AVA Publishing SA, 2006.

Bell, James Scott, *Revision and Self-Editing. Techniques for Transforming Your First Draft into a Finished Novel*, 30 Maio 2008, F&W Publications Inc, Writer's Digest Books, 2008.

Booth, Wayne C., Colomb, Gregory G., Williams, Joseph M., *The Craft of Research (Chicago Guides to Writing, Editing and Publishing)*, 25 Abril 2008, Chicago, IL/Un, The University of Chicago Press, 2008.

Braun, Kelly, et al., *Usability: The Site Speaks For Itself*, Glasshaus, 2002.

Clark, Giles, Phillips Angus, *Inside Book Publishing*, 13 Junho 2008, London/Un, Taylor & Francis Ltd, ROUTLEDGE, 2008.

Curto, Diogo Ramada (coord.), *Bibliografia da História do livro em Portugal, séculos XV a XIX*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.

Darnton, Robert, *The Case for Books. Past, Present, and Future*, New York, PublicAffairs, 2009.

Eliot, Simon e Jonathan Rose, *A Companion to the History of the Book*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2009.

English Department; *A Guide to the Study of Literature: A Companion Text for Core Studies 6, Landmarks of Literature*; Brooklin; Brooklyn College Editions; 2006.

- Faria, Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão, *Dicionário do Livro. Da Escrita ao Livro Electrónico*, Coimbra, Almedina, 2008.
- Ferreira, Paulo Gaspar , *Dicionário Técnico de Termos Alfarrabísticos*, Porto, In Libris, 1997.
- Flor, Fernando de la, *Biblioclasmo*, Lisboa, Cotovia, 2002.
- Furtado, José Afonso, *Os Livros e as Leituras. Novas Ecologias da Informação*, Lisboa, Livros e Leituras, 2000.
- Furtado, José Afonso, *O Papel e o Pixel*, Lisboa, Ariadne, 2007.
- Greetham, D. C., *Textual Scholarship. An Introduction*, Nova Iorque, Garland, 1994.
- Loiseaux, Elisabeth Bergmann e Fraistat, Neil, *Reimagining Textuality*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.
- Lupton, Ellen, *Indie Publishing. How to Design and Produce Your Own Book*, 06 Novembro 2008, New York/US, Princeton Architectural Press, 2008.
- Lynch, P. J. e Sarah HORTON, *Web Style Guide: Basic Design Principles for Creating Web Sites*, Yale University Press, 2002.
- MCGann, Jerome J., *A Critique of Modern Textual Criticism*, 1983, 2.<sup>a</sup> ed., Charlottesville, University Press of Virginia, 1992.
- McKenzie, D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, The British Library, 1986.
- Patterson, Benton Rain, Patterson, Coleman E.P., *The Editor in Chief. A Management Guide for Magazine Editors*, 13 Janeiro 2003, Arnes, AI/Un, Iowa State University Press, 2003.
- Saller, Carol Fisher, *The Subversive Copy Editor. Advice from Chicago (or, How to Negotiate Good Relationships with Your Writers, Your Colleagues, and Yourself)*, 17 Março 2009, Chicago, IL/Un, The University of Chicago Press, 2009.

Shillingsburg, Peter L., *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Suarez, M. e Woudhuysen, H.R. (eds.), *The Oxford Companion to the Book*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 2010.

Thompson, John B., *Merchants of Culture*, 06 Agosto 2010, Oxford/GB, John Wiley and Sons Ltd, Polity Press, 2010.

### **Sites**<sup>31</sup>

<http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Help/Start.aspx>

<http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/>

<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/emCena.aspx>

<http://www.unl.pt/guia/2011/fcsh/c-4108>

---

<sup>31</sup> Consultados entre 1 de Janeiro e 8 de Março



## **Anexos**

## Anexo 1



**ZERLINA**  
*de*  
Hermann Broch

O TEATRO NACIONAL abre a temporada com uma peça de sucesso. Não foi, porém, este o motivo por que se incluiu a Zeffirelli na programação de um novo ano de atividades.

O excelente espetáculo do Festival de Offens de Paris impulsionou por razões intrínsecas ao núcleo criativo do teatro, muito mais do que pela valoração, aliás notável, que inspirante e encorajador sublevaram emprestar à sua repertório cênico.

Tiveram eles a memória de realizar em palco o que estava latente numa espécie de romance, mas não o poderiam ter feito se não produzisse de forças não residuais a força teatral enciclopédica.

A Zeffirelli atingiu assim os limites sem ser por analogia ou transfiguração, como nas adaptações de obras literárias, mas porque toca naquele ponto essencial que é comum aos dois gêneros.

Entre a intenção que este texto descreve. Vê-lo como espetáculo e ter a sensação de que se assiste ao teatro essencial ou ao que de essencialmente teatral pode haver em qualquer gênero artístico.

Para encontrar a nota in-terprete Zeffirelli houve que não que reconhecer que Enrico Maier está também no momento essencial da sua carreira, capaz de dar realidade à mais subtil ou virtual presença do teatro. Com o saber e a sensibilidade estética de João Perry se organizará certamente o corpo vital do teatro teatral.

O público confirmará, esperamos, o valor de Zeffirelli e pensará assim a nobre homenagem aos dois artistas.

APÊNDICE BREVES  
(Editor de Teatro Nacional)  
10. Maio 19

NA OBRA DE HERMAN BROCH, Zeffirelli não é uma jovem camponesa deserta para os impulsos do corpo, mas uma velha criada, distante já da sua morte, instintual, para quem a estética crítica se transformou em estética discursiva.

Mas o corpo e discurso são ambos modais, embora diferentes, de conhecimento, e o exercício de Zeffirelli consiste justamente na laboriosa tradução do conhecimento instintual em conhecimento intelectual.

Entre um e outro, como única mediadora, está a sua linguagem, em cuja racionalidade procura a sistematização de valores que sempre à sua conversão do "ser estético" em "ser ético". Como realidade desta transformação, emerge o valor vital do seu sistema: a culpa. Não a sua - Zeffirelli permanece sempre exterior ao mundo que observa e reflete - mas a de uma sociedade que a ela se estende, justamente porque aceita animal e invertebrado, corpo e culpa. Sobre ela, Zeffirelli, enquanto "ser ético", passa julgamento, e delibera se quando e recusa da consequência do sistema de valores que identifica. É a sua exterioridade a esse sistema que a investe da capacidade de ser seu juiz e seu carneiro.

A sua posição, a uma posição extrema, absoluta, como redutível e limitada é a sua linguagem. Ambas decorrem de um valor mais e primitivo a sistema transpõe da violência, que na sua intensidade de só poder ser inocência.

João Ribeiro de Paula



## HERMANN BROCH

**1886** A 1 de Novembro, nasce Hermann Broch em Viena. O seu pai, Joseph Broch é industrial de têxteis, oriundo de uma família judia pobre, da Morávia, que aos 12 anos abandonou a família para procurar a fortuna em Viena. A sua mãe, Johanna Broch, Schnabel em solteira, é filha de um grande comerciante judeu, vivendo perto de Viena.

**1889** Nasce Friedrich, o único irmão de Hermann Broch.

**1894/1903** Frequenta a escola primária oficial e a escola técnica, em Viena. Conhece Alban Berg. Em Julho de 1903, termina o curso da escola técnica.

**1903/1906** Frequenta a Escola de Tecelagem de Viena e a Universidade Técnica. Frequenta, como voluntário, cadeiras de Filosofia, Matemática e Física, na Universidade de Viena.

**1906/1907** Termina os seus estudos técnicos de têxteis no Instituto de Ensino de Tecelagem Mecânica, em Mulhausen, na Alsácia. Inventava uma máquina de tecelagem de algodão e obtém o diploma de Engenheiro Têxtil. No Outono, inicia uma viagem de dois meses ao sul dos Estados Unidos, a fim de se familiarizar com a produção do algodão.

**1908/1909** Entra no serviço militar, mas passa à disponibilidade por razões de saúde. Escreve os seus primeiros textos filosóficos (ensaios curtos, notas de crítica cultural). Trabalha na empresa têxtil do pai. Converte-se ao catolicismo e casa com Franziska von Rothermann, filha de um rico austro-húngaro.

**1910** O seu único filho, Hermann Friedrich, nasce a 4 de Outubro. Inicia o seu percurso de autodidacta e publica artigos, pela primeira vez.

**1913/1914** Publica artigos no "Brenner" e escreve poemas líricos ("Cantos 1913").

**1916/1918** É membro do Conselho de Administração da fábrica do pai e director de um hospital da Cruz Vermelha, em Teesdorf, perto de Viena. Pu-

blica ensaios e críticas e começa a estudar filosofia da história, como autodidacta.

**1918/1919** Publica ensaios políticos e participa nos *Conselhos de Arbitragem Austriacos Prud'homme* e no *Gabinete Nacional de Luta Contra o Desemprego*.

**1919/1922** Estabelece amizade com muitos participantes dos círculos literários de Viena e de Praga. Escreve ensaios narrativos e dramáticos.

**1923** Divorcia-se de Franziska von Rothermann.

**1925/1929** Frequenta de novo a Universidade de Viena. Utiliza a Matemática, a Psicologia e a Filosofia (Neo-positivismo do Círculo de Viena) para a sua tese de doutoramento, um trabalho sobre a Teoria do Conhecimento. Contra a vontade da família, vende a fábrica do pai.

**1929/1930** Dedica-se à escrita e estuda Joyce, Gide, Dos Passos, Musil e Proust. Escreve a primeira versão de "Os Sonâmbulos" ("Die Schlafwandler").

**1930/1932** Termina e publica "Os Sonâmbulos".

**1932/1933** Publica o romance "Die unbekannte Grösse" e vários ensaios: "Das Weltbild des Romans", "Neue religiöse Dichtung", "Denkerische und dichterische Erkenntnis", "Das Böse im Wertsystem der Kunst" e "Kunst am Ende einer Kulturzeit". Publica ainda várias narrativas, entre as quais: "Eine leichte Enttäuschung", "Vorüberziehende Wolke", "Eine Abende Angst", "Die Heimkehr", "Der Meerespiegel" e "Esperance". Em Outubro, o seu pai morre.

**1934** Em 15 de Março, estreia mundial do seu drama "Die Entsöhnung", no teatro de Zurich. Continua a publicar poemas e ensaios, entre os quais "Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik".

**1935** Muda de local, frequentemente, em busca de condições de trabalho ideais. Trabalha nos seus poemas e termina o argumento do filme "Das un-

bekannte X".

**1936** Termina a primeira versão de "Die Verzauberung" e publica o ensaio "James Joyce und die Gegenwart".

**1937** Escreve "Die Heimkehr des Vergil" que será o cerne da obra posterior, "A Morte de Vergílio". Sob o impacto da Alemanha hitleriana, abandona os textos literários e passa a escrever ensaios políticos, como, por exemplo, "Völkerbund-Resolution".

**1938** Com a anexação da Áustria pela Alemanha, Broch, que se encontra em Alt-Aussee, é preso entre 13 e 31 de Março, continuando a escrever "A Morte de Vergílio". Em 24 de Julho, abandona a Áustria a caminho do exílio. Após estadias breves em Londres e na Escócia, chega a Nova Iorque a 9 de Outubro.

**1939** Em Nova Iorque e em Princeton, participa na ajuda aos refugiados, através da *Associação Americana para a Liberdade Cultural da Alemanha*. Prossegue a escrita de "A Morte de Vergílio".

**1940** Recebe uma bolsa da Fundação Guggenheim para terminar o romance "A Morte de Vergílio" e participa no grupo que escreve "The City of Man: A Declaration on World Democracy". Durante todo o período da guerra, participa nas actividades a favor da salvação de judeus refugiados.

**1941** Trabalha na "Autobiographie als Arbeitsprogramm" e "Entwurf für eine Theorie massenwahrnehmender Erscheinungen".

**1942** Recebe um subsídio de um ano da Academia Americana de Artes e Letras, para completar "A Morte de Vergílio", e uma mensalidade (que se mantém até ao fim de 1944, financiada pela Fundação Rockefeller e paga pelo *Gabinete de Investigação de Opinião Pública de Princeton*) para continuar a trabalhar na sua teoria de psicologia e histeria de massas. Em Julho instala-se em Princeton, em casa do seu amigo Erich Kahler, onde permanece até 1948. A sua mãe morre no campo de

concentração de Theresienstadt.

**1943** Trabalha na sua teoria de psicologia de massas.

**1944** No dia 27 de Janeiro torna-se cidadão dos Estados Unidos. Continua a trabalhar em "A Morte de Vergílio" e também escreve "Bemerkungen zum Projekt einer 'International University'".

**1945** "A Morte de Vergílio" é publicada em alemão e em inglês. Desde o início de 1945 até meados de 1947, Broch recebe uma bolsa da Fundação Bollingen, para a sua teoria da psicologia de massas. Escreve ainda "Bemerkungen zur Utopie einer 'International Bill of Rights and Responsibilities'".

**1946** Continua a ajudar amigos na Áustria e na Alemanha. Trabalha na teoria da psicologia de massas.

**1948** Fractura uma anca e fica dez meses internado no Hospital de Princeton, onde trabalha na sua teoria do conhecimento e no estudo "Hofmannsthal und seine Zeit", encomendado pela Fundação Bollingen.

**1949** Vai para New Haven, no Connecticut e passa o Verão como docente no Saybrook College, na Universidade de Yale. Trabalha no romance "Die Schuldlosen". No dia 5 de Dezembro, casa com Anne-Marie Meier-Graefe.

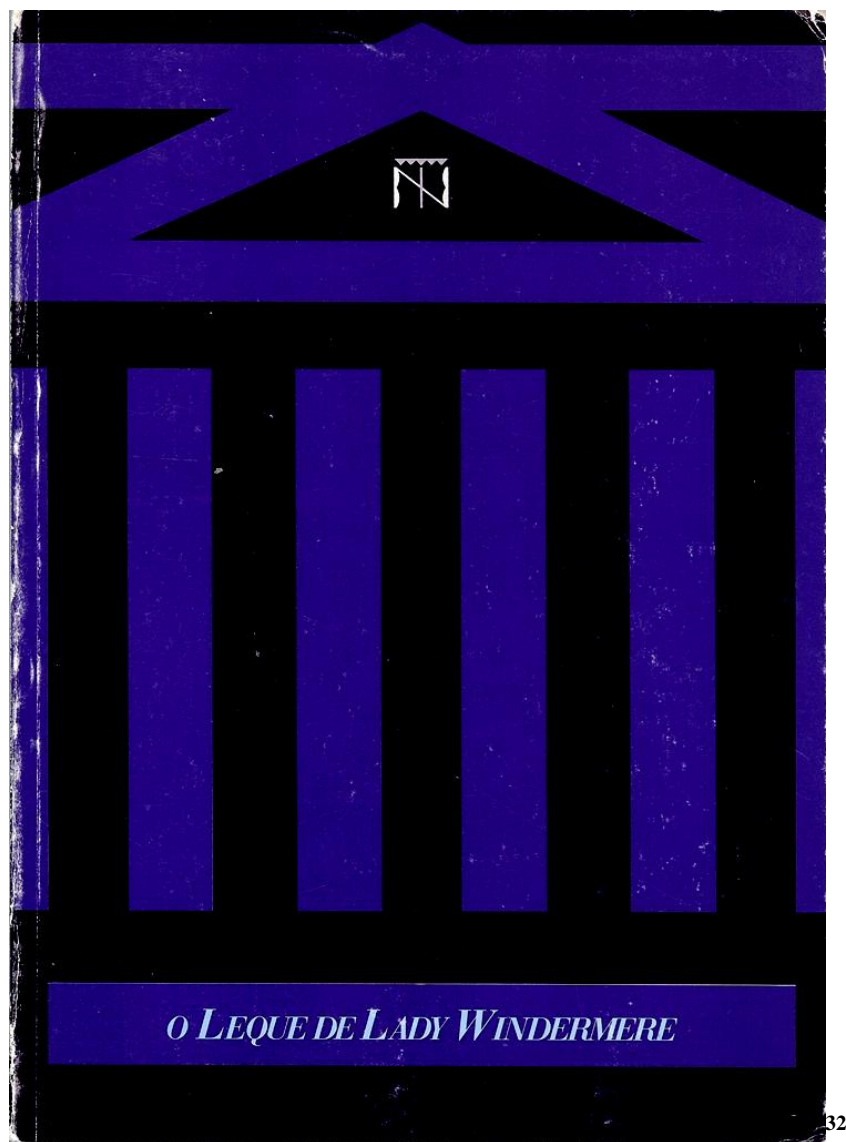
**1950** A partir de Julho, Broch é Leitor no Departamento de Alemão da Universidade de Yale, a título gracioso e sem responsabilidades de ensino. É indicado para o Prémio Nobel. "Die Schuldlosen" e o ensaio "Trotzdem: Humane Politik. Verwirklichung einer Utopie" são publicados.

**1951** Trabalha na terceira versão de "Die Verzauberung". No dia 30 de Maio, Broch morre vítima de uma crise cardíaca, quando se preparava para a sua primeira viagem à Europa, depois da Guerra.

As suas cinzas foram sepultadas no Cemitério de Killingworth, no Connecticut.

OBRA: "A Morte de Vergílio" (1.º volume), Bâle/Biel d'Agno Editores; "Os Sonâmbulos" (1.º volume), Editores 70.

## Anexo 2



---

<sup>32</sup> Cores um pouco prejudicadas no scanner;

Título: O leque de Lady Windermere: [programa] / Oscar Wilde Publicação: [Lisboa : TNDM II], 1993 : GIR - Gabinete Impressor Colação: 104 p. : il.; 23 cm Notas: Representada na Sala Garrett, estreada a 26 de Outubro de 1993, TNDM II. - FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA: TRADUÇÃO E VERSÃO Maria João da Rocha Afonso, ENCENAÇÃO Carlos Avilez, CENÁRIOS José Manuel Castanheira, FIGURINOS José Costa Reis, MÚSICA Luís Pedro Fonseca, COREOGRAFIA Luís Moreira, DESENHO DE LUZ Paulo Graça, ASSISTENTE DE ENENAÇÃO Celso Cleto, PROFESSOR DE VOZ Luís Madureira, PROFESSOR DE DANÇA Luís Moreira, FOTÓGRAFO Rui Vasco, CHEFE DE MONTAGEM José Palma, CHEFE DE CARPINTARIA Joaquim Lino, CHEFE MAQUINISTA Domingos Silva, MESTRA GUARDA-ROUPA Emília Lima, CHEFE CENOGRAFIA José Manuel, CHEFE ADERECISTA Ildeberto Gama, CHEFE DE ILUMINAÇÃO Pulo Graça, OPERADOR DE LUZ João Almeida, CHEFE DE SONOPLASTIA Leonel Ferreira, OPERADOR DE SOM António Venâncio, OPERADOR DE MECÂNICA DE CENA Emídio Silva, CONTRA-REGRA Manuel Guicho, PONTOS Helena Diogo, Leonor Oliveira, CABELEIREIROS Vitor Hugo e Carlos Morais, DIRECÇÃO DE CENA Ruy de Matos, DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO Salvador Santos. - INTERPRETAÇÃO António Rama (Lord Darlington), Carlos Daniel (Lord Windermere), Catarina Avelar (Duquesa Berwick), Fernanda Borsatti (Duquesa Berwick), Guida Maria (Lady Plymdale), Igor Sampaio (Mr. Hopper), Jacinto Ramos (Lord Augustus), João de Carvalho (Mr. Cecil), Lourdes Norberto (Mrs. Erlynne), Lucia Maria (Lady Agatha Carlisle), Madalena Braga (Lady Jedburg), Maria Amélia Matta (Lady Windermere), Paula Mora (Lady Windermere), Ruy de Matos (Mr. Dumbly), São José Lapa (Mrs Erlynne), Afonso Melo, Alberta Chaves, Alfredo Nunes, Ana Stevens, Bruno Bravo, Cláudia Negrão, Clemência Matos, Diamantino Freitas, Dora Bernardo, Elisa Ferreira, Fátima Pinto, Francisco Salgado, Gonçalo Ferreira Almeida, Helena Reis Silva, Helena Rosa, Ivo Canelas, Joana Almada, Miguel Vasques, Paula Serra, Pedro Martinez, Pedro Tavares, Raúl Oliveira, Rui de Luna, Rui Pedro Cardoso, Sónia Sacramento, Teresa Carvalho e Vítor Rocha, BAILARINOS Alexandre Ribeiro, Catarina Louro, Isabel Simões, Juan Moredo, Leonardo Correia, Paula Van Der Zwaan, Paulo Rocha e Sandra Gaspar. - Contém introdução de Agustina Bessa-Luís e nota de nota de Maria João da Rocha Afonso. - "Oscar Wilde Apontamento Biográfico". - "O Julgamento de 1895 na Obra de Wilde". - "O Leque de Lady Windermere" por Richard Ellmann. - "Correspondência sobre a Peça". - "Críticas da Estreia". - "O Crítico enquanto Dramaturgo (1977)" por Rodney Shewan. - "A Verdade das Máscaras" por Oscar Wilde - "O Decadentismo e a Década de 1890" por R.K.R Thornton. - "O Leque de Lady Windermere no Teatro Nacional". - "O Leque de Lady Windermere no Cinema". - Pequena biografia da tradutora, encenador, cenógrafo, figurinista, músico, coreógrafo, desenho de luz e atores ISBN/ISSN: ISBN 972-9332-13-4 Autores: Wilde, Oscar, 1854-1900 | Afonso, Maria João da Rocha | Avilez, Carlos (encenador) | Castanheiro, José Manuel (cenários) | Reis, José Costa (figurinos) | Fonseca, Luís Pedro

(música) | Moreira, Luís (coreografia) | Graça, Paulo (desenho de luz) | Cleto, Celso (assistente de encenação) | Madureira, Luís (professor de voz) | Moreira, Luís (professor de dança) | Vasco, Rui (fotógrafo) | Rama, António (ator) | Daniel, Carlos (ator) | Avelar, Catarina (ator) | Borsatti, Fernanda (ator) | Maria, Guida (ator) | Sampaio, Igor (ator) | Ramos, Jacinto (ator) | Carvalho, João de (ator) | Norberto, Lourdes (ator) | Maria, Lúcia (ator) | Braga, Madalena (ator) | Matta, Maria Amélia (ator) | Mora, Paula (ator) | Matos, Ruy de (ator, direcção de cena) | Lapa, São José (ator) | Melo, Afonso de (ator) | Chaves, Alberta (ator) | Nunes, Alfredo (ator) | Stevens, Ana (ator) | Bravo, Bruno (ator) | Negrão, Cláudia (ator) | Matos, Clemência (ator) | Freitas, Diamantino (ator) | Bernardo, Dora (ator) | Ferreira, Elisa (ator) | Pinto, Fátima (ator) | Salgado, Francisco (ator) | Almeida, Gonçalo Ferreira (ator) | Silva, Helena Reis (ator) | Rosa, Helena (ator) | Canelas, Ivo (ator) | Almada, Jorge (ator) | Vasques, Miguel (ator) | Serra, Paula (ator) | Martinez, Pedro (ator) | Tavares, Pedro (ator) | Oliveira, Raúl (ator) | Luna, Rui de (ator) | Cardoso, Rui Pedro (ator) | Sacramento, Sónia (ator) | Carvalho, Teresa (ator) | Rocha, Vítor (ator) | Ribeiro, Alexandre (bailarino) | Louro, Catarina (bailarino) | Simões, Isabel (bailarino) | Moredo, Juan (bailarino) | Correia, Leonardo (bailarino) | Zwaan, Paula Van Der (bailarino) | Rocha, Paulo (ator) | Gaspar, Sandra (ator) | Palma, José (chefe de montagem) | Lino, Joaquim (chefe de carpintaria) | Silva, Domingos (chefe maquinista) | Lima, Emília (mestra do guarda-roupa) | Manuel, José (chefe cenografia) | Gama, Ildeberto (chefe aderecista) | Graça, Paulo (chefe de iluminação) | Almeida, João de (operador de luz) | Ferreira, Leonel (chefe de sonoplastia) | Venâncio, António (operador som) | Silva, Emídio (operador de mecânica de cena) | Guicho, Manuel (contra-regra) | Diogo, Helena (ponto) | Oliveira, Leonor (ponto) | Hugo, Vitor (cabeleireiro) | Morais, Carlos (cabeleireiro) | Santos, Salvador (director de produção) | GIR - Gabinete Impressor (empresa tipográfica) Assuntos: Portugal. Teatro Nacional D. Maria II | Programas | Tradução | Versão | Encenação | Cenários | Figurinos | Música | Coreografia | Desenho de luz | Assistente de encenação | Professor de voz | Professor de dança | Fotógrafo | Chefe de montagem | Chefe de carpintaria | Chefe maquinista | Chefe cenografista | Chefe aderecista | Chefe de iluminação | Operador | Chefe de sonoplastia | Operador de mecânica de cena | Contra-regra | Pontos | Cabeleireiros | Direcção de cena | Direcção de Produção Localização: Cota: Caixa 10 PRG 80/1 (TNDMII) | Cota: Caixa 10 PRG 80/2 (TNDMII) | Cota: Caixa 10 PRG 80/3 (TNDMII) | Cota: Caixa 10 PRG 80/4 (TNDMII) | Cota: Caixa 10 PRG 80/5 (TNDMII) | Cota: Caixa 10 PRG 80/6 (TNDMII)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>[http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=O%20leque%20de%20Lady%20Windermere&DataBase=10478\\_Biblio&Operator=](http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=O%20leque%20de%20Lady%20Windermere&DataBase=10478_Biblio&Operator=)







Oscar Wilde, poeta, ensaísta e dramaturgo, foi um elemento importante de uma corrente estética do século XIX – o Decadentismo, definido em 1893 como «caracterizado por uma auto-consciência forte, uma curiosidade na pesquisa insaciável e uma sofisticação elaboradamente requintada».

Conversador brilhante e contador de histórias de imaginação fértil, Oscar Wilde transferiu essa característica para *O Leque de Lady Windermere*, o seu grande primeiro sucesso comercial em teatro. Desenrolando-se entre a alta sociedade londrina, não é tanto o enredo que nos fascina, antes a elegância do discurso, a ironia subtil, a crítica sofisticada. Frequentemente acusada de superficial, a obra de Wilde, e nomeadamente o teatro, merece que lhe prestemos atenção. A aparente frivolidade dos diálogos (não) esconde uma crítica feroz dos grupos sociais, feita muitas vezes na cara de quem se fala – a conversa de salão é frequentemente mortífera. As personagens esgrimem com palavras em duelos por vezes ferozes, enquanto o público sorri dos jogos mais ou menos escondidos de uma sociedade que, afirmando uma coisa, pratica o oposto.

A história inverosímil de uma mãe desaparecida que surge a tempo de salvar a filha do opróbrio social, sacrificando-se em nome de valores que afirma não ter, serviu de base a Wilde para a elaboração de uma comédia de salão em que o brilho e artifício das palavras mal encobrem as críticas irónicas à sociedade vitoriana que tantos problemas causaria ao autor.

O seu gosto pela provocação surge-nos também em *O Leque de Lady Windermere*: a existência da figura de Mrs. Erlynne, na peça, tanto choca as outras personagens como o espectador – as categorias sociais não se misturam assim. Windermere atenta contra o bom gosto – valor supremo! – ao apresentar em casa da mulher aquela que todos pensam sua amante. Além disso, a sua atitude vai contra o pseudo-secretismo vitoriano ligado ao vício – as amantes não se revelam abertas e assumidamente. Por fim, também o desvendar do mistério apanha todos de surpresa. Oscar Wilde diverte-se com a mistificação que elaborou. E diverte-se, mais uma vez, com o efeito provocado nas emoções do seu público: se *Lady Windermere* se rende à solidariedade da mulher antes desprezada, o espectador pode verificar a injúria de conclusões tantas vezes precipitadas.

## **ÍNDICE**

**7**

Introdução  
Agustina Bessa-Luís  
Maria João da Rocha Afonso

**11**

Oscar Wilde  
Apontamento biográfico

**13**

O julgamento de 1895  
na obra de Wilde

**19**

O Leque de Lady Windermere  
«Uma boa mulher, e não só»

**27**

Correspondência sobre a peça

**33**

Críticas da estreia

**39**

O crítico enquanto dramaturgo (1977)

**53**

A verdade das máscaras

**63**

Decadentismo em Inglaterra

**67**

O Leque de Lady Windermere no Teatro Nacional

**69**

Críticas ao espectáculo de 1944

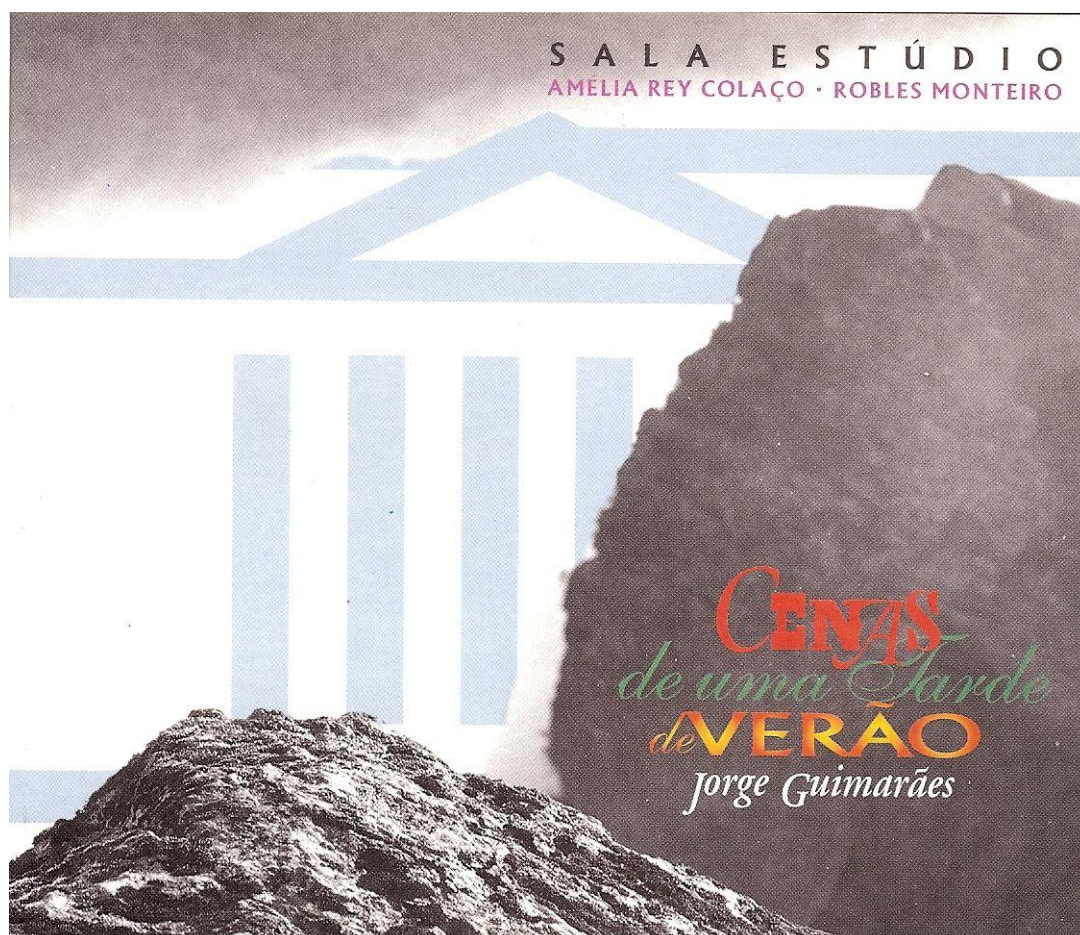
**77**

O Leque de Lady Windermere no Cinema

**79**

Biografias

## Anexo 3



### PEQUENA HISTÓRIA SOBRE O COMEÇO DAS "CENAS"

Jorge Guimarães

*Cenas de uma Tarde de Verão* foram escritas entre Novembro e Dezembro de 1995, num dos raros momentos em que não me senti oprimido, o que vai com dizer-se, para um deprimido do meu género, num momento de liberdade.

Li a peça, julgo que em Dezembro, a um grupo de amigos, entre os quais estava Maria José Pascoal. O encerramento do Teatro da Graça obrigara-me solidariamente a fazer qualquer coisa e assim por um momento desviei a minha poética para uma actividade afinal tão intrinsecamente ligada a ela.

Essa leitura aos amigos despertou uma acalorada discussão sobre a natureza das personagens e um verdadeiro interesse da parte da Actriz presente, que teve a amabilidade de mostrar o texto ao Actor Rui de Carvalho. Dispensou-lhe este também um auspicioso entusiasmo, com o que me abalancei então a levar o original a Carlos Avilez. O seu acolhimento foi o de um artista que recebe outro, e nenhuma linguagem poderá ser mais comunicante. Mas a verdade é que a vida se impõe às pessoas mais do que estas a ela e dispus-me a esperar, como o meu escrito, uns bons dois anos.

Mas a vida desmentiu-me: Celso Cleto lera ele também entretanto o original e um mês depois do meu encontro com Avilez anunciou-me a sua aceitação para o repertório de 1997 do Teatro Nacional.

Como todo este percurso oferece aquela originalidade exasperante de o bem poder ser o ouro com que se cunhe moeda, não posso deixar de divulgá-lo e de prestar o meu reconhecimento a todos os que tornaram possível que as *Cenas de uma Tarde de Verão* subissem ao palco.

E como os astros favoráveis continuavam cintilantes, assim um homem de teatro como António Rama acedeu a encená-las. E foi ainda possível agremiar um elenco onde estivessem presentes António Cordeiro, Augusto Portela, José Eduardo e Maria José Pascoal. E como os bens pelos vistos são como as cerejas, foi ainda possível contar para esta *fábrica* com uma cenarista como Catarina Amaro, um músico com a repercussão internacional de Carlos Zingaro e o seu ofício e talento e até com a intervenção desse admirável escultor de luz que é Orlando Worm. Não posso deixar de dizer que a conjugação desta equipa, e a sua concertação, ao longo destes dois meses de ensaios me conjugou a mim, senão me concertou também com o *admirável mundo velho do teatro*, onde a casca das aparências se vai sucessivamente abrindo até se chegar enfim ao cerne da vida – às tensões que se abrigam entre o destino e a vontade. Rama recriou esta tecitura dramática com a impiedade do investigador, meio polícia meio cientista, que procura a verdade. Foi, nesta fase da pesquisa, assim como na sua concepção cénica, um criador magnífico e inexorável, desconstruindo o "drama-dramático" que é aquele que se opera quando se tenta recriar o mundo. E tanto assim foi que eu próprio me fui descobrindo através dele, dando-me conta, entre incrédulo e divertido,

## Anexo 4

Título: Os jornalistas : [programa] / Arthur Schnitzler Publicação: [Lisboa : TNDM II], 1994 : Textype, artes gráficas, Lda. Colação: [96] p. : il.; 29 cm Notas: Representada na Sala Garrett, antestreia a 7 de Setembro de 1994, estreada a 8 de Dezembro de 1994, TNDM II. - FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA: TRADUÇÃO Anabela Mendes, ENCENAÇÃO Jorge Lavelli, ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO Carlos Pimenta, CENÁRIOS Pace, FIGURINOS Francesco Zito, DESENHO DE LUZ Jacky Lautem, SOM Jean Marie Bourdat, MAQUILHAGEM Catherine Nicolas, ELOCUÇÃO E VOZ, Luís Madureira, CHEFE DE MONTAGEM Domingos da Silva, CARPINTEIROS / MAQUINISTAS Vítor Gameiro, Fernando Charraz, João Carlos Gomes, João Palmela, Armando Mendes, AUXILIARES DE MAQUINISTA João Candeias, João Marques, Joaquim Pedro, CHEFE ADERECISTA Ildeberto Gama, ADERECISTAS Virgínia Rico, Erico Costa, COSTUREIRA DE ADEREÇOS Emília Alves da Costa, CHEFE CENOGRAFISTA José Manuel, CENOGRAFISTAS Vítor Rebocho, António Alberto, AJUDANTE CENOGRAFISTA Carlos Paixão, MESTRA GUARDA-ROUPA Emília Lima, COSTUREIRAS GUARDA-ROUPA Fernanda Claudino, Maria Graça Cunha, Noémia Nunes, Joaquina Rodrigues, CHEFE DE ILUMINAÇÃO Carlos Graça, ILUMINADORES / MONTAGEM José Carlos Nascimento, João de Almeida, Luís Lopes, OPERADOR DE LUZ João de Almeida, CHEFE SONOPLASTIA Leonel ferreira, OPERADOR DE SOM Eduardo Cruz, CONTRA-REGRA José Alberto, ASSSISTENTE Carlos Freitas, PONTO Cristina Vidal, MAQUILHAGEM E CABELOS Carlos Morais, Artur Araújo, DIRECTOR DE CENA Ruy de Matos, DIRECTOR TÉCNICO José Manuel Castanheira, DIRECTOR DE PRODUÇÃO Salvador Santos, APOIO ESPECIAL Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Instituto Português do Bailado e da Dança, CO-PRODUÇÃO Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura, Teatro Nacional D. Maria II, Instituto das Artes Cénicas, Théâtre National de La Colline, AFAA (Association Française d'Action Artistique), Ministère des Affaires Etrangères. - INTERPRETAÇÃO Colaboradores de «O tempo Presente»: Alexandre Sousa (Fürbeck, redator chefe, responsável pelas informações regionais), João de Carvalho (Hanaushek, chefe de composição), Fernando Luís (Obendorfer, cronista literário), José Wallenstein (Kajetan, repórter), João Reis (Flieberbush, repórter responsável pela actualidade parlamentar), Carlos Pimenta (Abendstern, crítico de teatro), José Neves (Fülmann, redator, responsável pelas informações políticas), Morais e Castro (Leuchter, director), Colaboradores de «O Mundo Elegante» Virgínia Brito (Paquete), Rui Mendes (Loedegar Satan, director), João Lagarto (Styx, redator), André Maia (Egon Satan, filho de Satan), Luís Matta (Wöbl, redator), João Perry (Conde Gisbert Niederhof, deputado), Margarida Marinho (Princesa Priska Windolin-Ratzeburg), Duarte Barrilaro Ruas (Franz, criado de quarto da princesa), João Grosso (Doutor



Kunz, médico), Miguel Vasques, Nuno Sousa Machado, Pedro Silva Torres, Ricardo Nunes Cravinho (Figurantes). - Contém introdução de Carlos Avilez, Director do Teatro Nacional D. Maria II. - Nota de Maria Manuel C. Brandão Pinto Barbosa, Administradora de Lisboa 94. - "Considerações Sobre uma Encenação" por Jorge Lavelli, tradução de Margarida Lages e Teresa Reimão, revisto por Miguel Honrado. - "Schnitzler: O Rebelde" por Jorge Lavelli, tradução de Miguel Honrado. - "Arthur Schnitzler a Várias Vozes" biografia, auto-biografia e cronologia. - "Génese de Fink Und Fliederbuch". - "Reflectir com Arthur Schnitzler". - «"Em breve um bem comum": o agon burguês e a cultura do pequeno almoço» por Teresa Salema Cadete. - "Arthur Schnitzler e o Judaísmo" por Elsa Meneses. - "A Imprensa como Instrumento do Poder" por M. Helena da Silva Alves. - "A Crise da Linguagem e a Linguagem da Sátira" por António Sousa Ribeiro. - "Entre Impressionismo e Expressionismo - do traço impreciso à caricatura" por Fernanda Gil Costa. - "Necrológios a granel ou porque não desce Deus os alçapões" por Anabela Mendes. - "Teatro Nacional de La Colline; Um teatro no seu tempo" por Jorge Lavelli. - Pequenas biografias dos atores ISBN/ISSN: ISBN 972-9332-16-9 Autores: Schnitzler, Arthur, (autor) 1862-1931 | Mendes, Anabela (tradução) | Lavelli, Jorge (encenação) | Pimenta, Carlos (assistente de encenação) | (ator) | Zito, Francesco (figurinos) | Lautem, Jacky (desenho de luz) | Bourdat, Jean Marie (som) | Nicolas, Catherine (maquilhagem) | Madureira, Luís (voz e elocução) | Silva, Domingos (chefe montagem) | Gameiro, Vítor (carpinteiro / maquinista) | Charraz, Fernando (carpinteiro / maquinista) | Gomes, João Carlos (carpinteiro / maquinista) | Palmela, João (carpinteiro / maquinista) | Mendes, Armando (carpinteiro / maquinista) | Candeias, João (auxiliar de maquinista) | Marques, João (auxiliar de maquinista) | Pedro, Joaquim (auxiliar de maquinista) | Gama, Ildeberto (chefe aderecista) | Rico, Virgínia (aderecista) | Costa, Erico (aderecista) | Costa, Emília Alves da (costureira de adereços) | Manuel, José (chefe cenografia) | Rebocho, Victor (cenografia) | Alberto, António (cenografia) | Paixão, Carlos (ajudante de cenografia) | Lima, Emília (mestra do guarda-roupa) | Claudino, Fernanda (costureira guarda-roupa) | Cunha, Maria Graça (costureira guarda-roupa) | Nunes, Noémia (costureira guarda-roupa) | Rodrigues, Joaquina (costureira guarda-roupa) | Graça, Paulo (chefe de iluminação) | Nascimento, José Carlos (iluminador) | Almeida, João de (iluminador) | Lopes, Luís (iluminador) | Almeida, João de (operador de luz) | Ferreira, Leonel (chefe de sonoplastia) | Cruz, Eduardo (operação de som) | Alberto, José (contra-regra) | Freitas, Carlos (assistente de contra-regra) | Vidal, Cristina (ponto) | Morais, Carlos (maquilhagem e cabelos) | Araújo, Artur (maquilhagem e cabelos) | Matos, Ruy de (director de cena) | Castanheira, José Manuel (director técnico) | Santos, Salvador (director de produção) | Sousa, Alexandre (ator) | Carvalho, João de (ator) | Luís, Fernando (ator) | Wallenstein, José (ator) | Reis, João (ator) | Neves, José (ator) | Castro, Morais (ator) | Brito, Virgínia (ator) | Mendes, Rui (ator) | Lagarto, João (ator) | Maia, André (ator) | Matta, Luís (ator) | Perry, João (ator) | Marinho, Margarida (ator) | Ruas, Duarte Barrilaro (ator) | Grosso, João (ator) | Vasques, Miguel

(ator) | Machado, Nuno Sousa (ator) | Torres Pedro Silva (ator) | Cravinho Ricardo Nunes (ator) | Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura (co-produção) | Teatro Nacional D. Maria II (co-produção) | Instituto das Artes Cénicas (co-produção) | Théâtre National de La Colline (co-produção) | AFAA - Association Française d'Action Artistique (co-produção) | Ministère des Affaires Etrangères (co-produção) | Fundação das Descobertas (apoio à produção) | Centro Cultural de Belém (apoio à produção) | Instituto Português do Bailado e da Dança (apoio à produção) | Textype, artes gráficas, Lda. (empresa tipográfica) Assuntos: Portugal. Teatro Nacional D. Maria II | Programas | Tradução | Encenação | Assistente | Cenários | Cenografia | Figurinos | Som | Desenho de luz | Maquilhagem | Elocução e voz | Chefe de montagem | Carpinteiros | Maquinistas | Aderecistas | Mestra de guarda-roupa | Costureiras | Chefe de iluminação | Operador | Sonoplastia | Director de cena | Director técnico | Director e produção | Apoios Localização: Cota: Caixa 12 PRG 90/1 (TNDMII) | Cota: Caixa 12 PRG 90/2 (TNDMII) | Cota: Caixa 12 PRG 90/3 (TNDMII) | Cota: Caixa 12 PRG 90/4 (TNDMII) | Cota: Caixa 12 PRG 90/5 (TNDMII) | Cota: Caixa 12 PRG 90/6 (TNDMII)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup>[http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=Os%20jornalistas&DataBase=10478\\_Biblio&Operator=](http://biblioteca.teatro-dmaria.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=Os%20jornalistas&DataBase=10478_Biblio&Operator=)



## CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA ENCENAÇÃO

Jorge Lavelli

A encenação de *Os Jornalistas* assenta sobre duas linhas força: a primeira é a invenção de um espaço cénico que sintetiza duas funções, uma histórica, a outra dramática.

A colocação das personagens no tempo pareceu-me desde logo indispensável à interpretação da peça. Tudo se torna bastante claro a partir do momento em que os protagonistas da história são inscritos no seu tempo e nele encontram as suas raízes. O que é *moderno* na dramaturgia é aquilo que, para além do anedótico, toca directamente o que há de essencial no pensamento do autor.

Para melhor esclarecer o pensamento de Schnitzler, história e tempo devem ser coincidentes. Nisto se firmam as minhas opções: espaço único mas polivalente, unidade visual e recriação de uma certa atmosfera dominada pela dor de existir e pela consciência de sobreviver numa época de inquietude.

O meu percurso é o da simplicidade e do despojamento. Despojamento no sentido oposto àquilo que seria normal: o *barroco* de uma sala de redacção do início do século (tinteiros, papéis, mesas, móveis, estantes, arquivos etc..., o amontoar previsível de figurinos e adereços). Tudo isto é transcrito segundo um critério de simplificação. O supérfluo e o essencial coexistem e correspondem-se. A atmosfera ácida e masculina das salas de trabalho de clima formal e desenfreado. Ladaínhas de mentira, hipocrisia tolerante, disputa e frustração quotidianas, ambições e sonhos doutra forma de existir. Em suma, o lote variado de esperanças que o homem baralha e volta a dar em busca de um sentido para a própria vida.

A minha segunda linha de trabalho é a direcção de actores na qual o realismo dos objectos vem em auxílio dos personagens. Mas ir além deste naturalismo e permanecer sempre no significado concreto, é uma das referências primordiais na minha encenação.

Sobre os nossos palcos o teatro é um incidente da vida. Não a copia e não lhe está subordinado; trata-se de um *ponto de vista* sobre o humano e a composição da sua própria natureza.

De facto, nada pode ser concebido neste domínio sem a sensibilização do actor, sem o que prefiro chamar a apropriação do actor por oposição à *imitação* – outra virtude histórica – ou à simplificação que consiste em *comentar* um personagem ao invés de o *incarnar* o que, a meu ver, não é mais do que o exercício da impotência (no sentido literal de *nada poder fazer*).

Teatro e vida estão sempre ligados pelo inesperado e o insuspeitável. Dois elementos de importância capital no processo de trabalho do actor.

O inesperado é consequência de uma investigação: parte-se do princípio que o artista deve alcançar as raízes profundas de um certo comportamento. É o seu percurso iniciático, a busca incontornável de um espírito criativo.

O insuspeitável, é o material intuitivo acantonado na natureza, na memória, na personalidade de um actor e que uma provocação exterior ( direcção, conselho,



situação condicionada, concentração estimulada, evocação, etc...) pode fazer brotar ao longo de um determinado trabalho teatral. Este elemento raro é aquele que me é mais caro e mais precioso: é ele que desenha e valoriza o percurso de um actor através da personagem.

No palco circular que serve de espaço base ao dispositivo cénico de *Os Jornalistas* apenas se podem traçar figuras geométricas. É a regra de ouro que decorre naturalmente desta opção e que se impõe com veemência.

Três acessos pelo sub-palco, um quadrado central ao fundo da cena, um rectângulo na esquerda alta e outro na direita baixa, permitem o acesso de algumas personagens ao âmago da sala de redacção e a animação de um local subterrâneo destinado à tipografia.

Um outro acesso pelo sub-palco, este circular, irrompe ao centro do *avant-scène* e será apenas utilizado no terceiro acto, no momento do duelo servindo simplesmente para o aparecimento simultâneo de 4 personagens. A criação deste espaço, reduzido e efémero, no interior do dispositivo cénico reforça a ideia da sua desagregação e consequente reconstituição de um novo local de acção. Do mesmo modo, a deslocação das janelas até aí imóveis, a sua mudança formal e nova função no espaço, assim transformado, objectivam o labirinto no qual a história se irá incorporar. A ruptura da arquitectura de base, a luz e o tratamento da encenação engendram uma absoluta mutação.

Todas as personagens se encaminham para um encontro, ali, onde um duelo deverá acontecer, com todas as regras da arte, naturalmente. Mas é também aí, nesse *Prater* incongruente que o futuro da imprensa (da história?) e dos protagonistas se irá decidir. Esse *no man's land* onde culmina a evolução dramática da obra assume um valor de símbolo: as posições de força esbatem-se frente a uma trégua gastronómica.

Alcançar-se-á o anunciado nascimento de um novo órgão de imprensa? E nesse caso, atingirá uma forma coerente? Nada é mais incerto. Em seguida, os propósitos caóticos da cena final vão mais longe do que o simples cinismo. Esta *camarilha* de jornalistas e politiquinhos inquieta-se sobressaltada: tocamos o cerne da questão. Que ética pode renascer, ao serviço de que deontologia, em prol de que ideologias e em que sociedade? É absolutamente necessário recompor uma certa harmonia desconjuntada...

Em *Os Jornalistas* a palavra guerra não é pronunciada e, no entanto, estamos em vésperas de um confronto terrível. O vento da história prepara-se para soprar com uma violência colossal e as estruturas económicas, políticas e sociais estilhaçar-se-ão em mil pedaços.

É desta *paz podre* que eu pretendi dar testemunho no tratamento do desenlace. O meu trabalho investe no desenvolvimento destas multiplicidades interpretativas sem contudo sobrecarregar a capacidade de execução.

O Teatro no seu fenomenal artifício é a única arte que pode arrogar-se da reconstrução do mundo a partir de um determinado ponto de vista. A encenação apenas assume um sentido, no momento em que se torna tributária da sua morte e da própria morte.

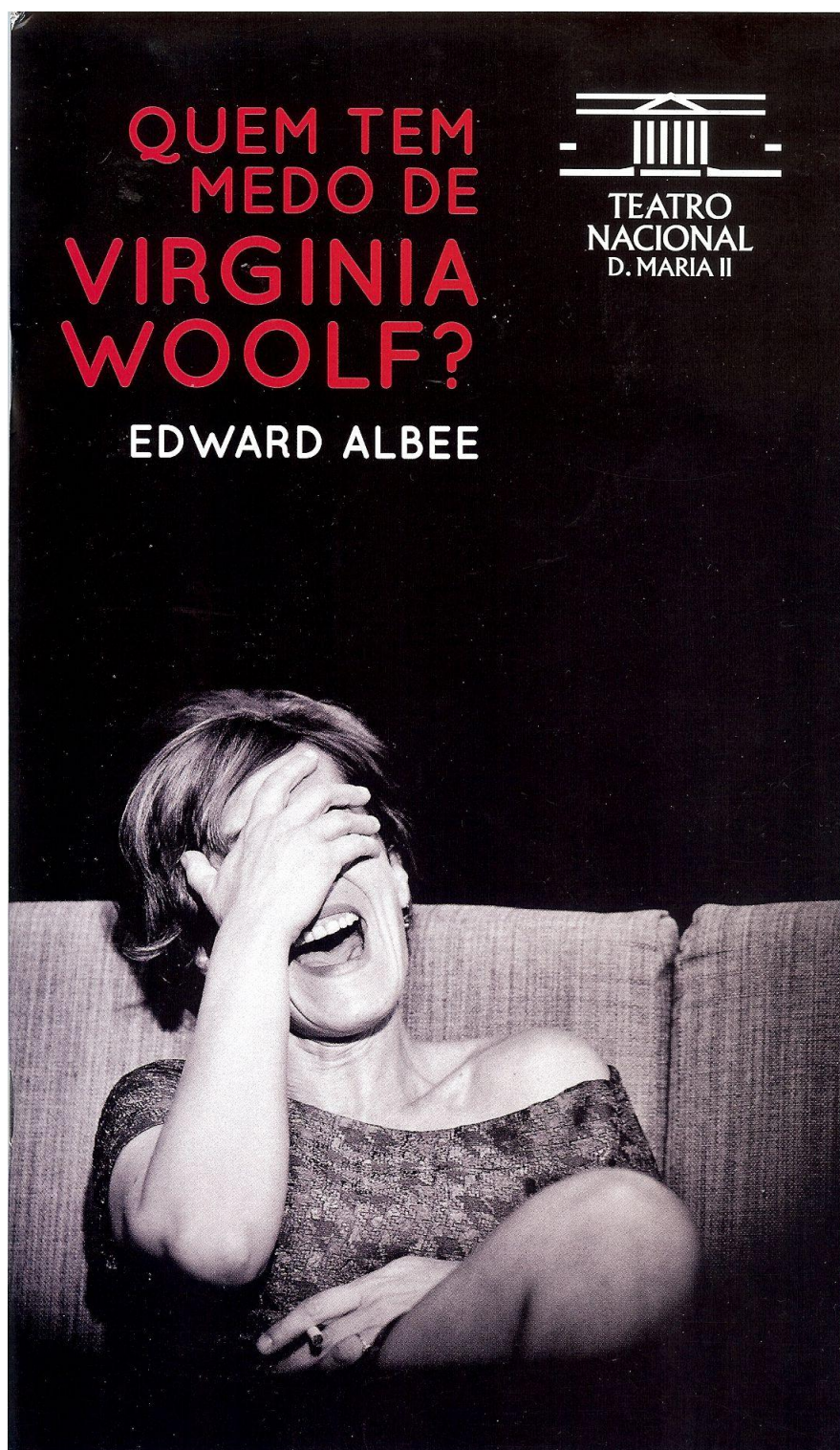
Esta permissão exclui o acto teatral de toda a verdadeira transcendência e coloca-o na dependência da nossa humilde existência.

«Sic transit gloria mundi»

(Traduzido do programa «Les Journalistes» do Teatro Nacional de La Colline, por Margarida Lages e Teresa Reimão Pinto, revisto por Miguel Honrado)



Anexo 5



# QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?

DE  
**EDWARD ALBEE**

ENCENAÇÃO  
**ANA LUÍSA GUIMARÃES**

## SALA GARRETT

4.ª a sáb. às 21h dom. às 16h

**26 NOV '11 - 29 JAN '12\***

\*O espetáculo não se realizará nos dias 23, 24, 25 e 31 dez e 1 jan.



TEXTO DE  
TERESA BOTELHO\*

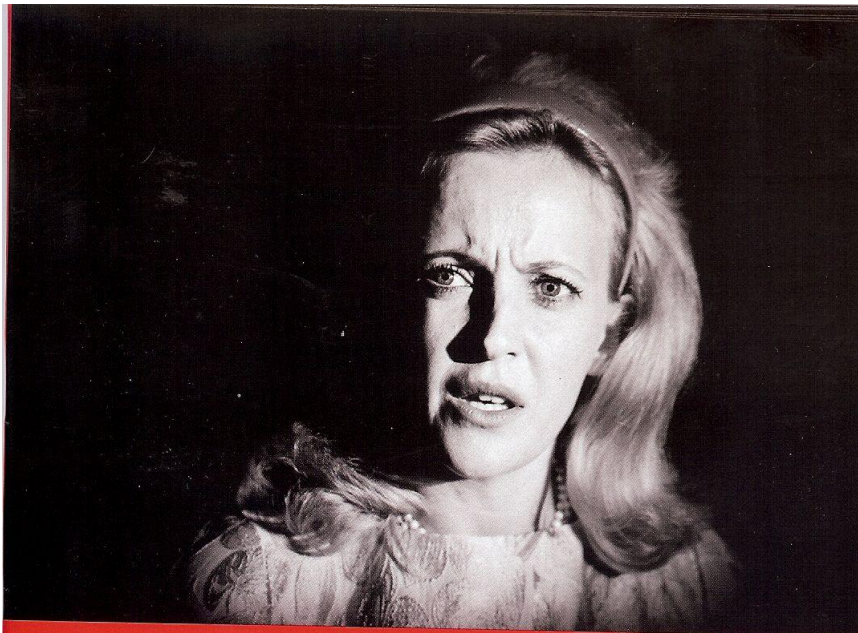
# QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?

*Não quero peças reconfortantes... não estou interessado no tipo de problemas que podem ser resolvidos num molho quando a cortina cai ao fim do terceiro acto... quando se sai desse tipo de peça a única coisa em que se pode pensar é onde é que se estacionou o carro.*  
(Edward Albee)

Quando *Quem tem medo de Virginia Woolf?* se estreou na Broadway, em Outubro de 1962, nada fazia prever a sua longa e prestigiada carreira junto ao público nova-iorquino. A experiência anterior de Edward Albee tinha envolvido a produção de peças de um acto nos pequenos palcos que, durante a década de 50, tinham começado a oferecer alternativas ao comercialismo que caracterizava o sistema da Broadway, levando à cena textos que eram considerados pouco apelativos para produtores interessados num retorno substancial para o seu investimento.

Fora num desses pequenos espaços que, em 1960, tinha sido levada à cena *A história do jardim zoológico* (*The Zoo Story*), a peça que Edward Albee escrevera dois anos antes e que estreara na Alemanha, dando ao movimento Off-Broadway o seu primeiro momento verdadeiramente regenerativo. Moldada por uma energia inquieta e tensa marcada por uma visão radicalmente crítica de valores convencionais, *A história do jardim zoológico*, frequentemente vista como uma resposta americana às inovações europeias, nomeadamente ao teatro do absurdo de Samuel Beckett, atraía a atenção de sectores do público e da crítica abertos a um novo tipo de experiência cénica que se afastasse do que Albee denunciava como um teatro feito para um "público preguiçoso à procura de conforto." A estreia de Albee na mesma Broadway que tão causticamente denunciara tinha, naturalmente, activado uma intensa curiosidade por parte





do público e da crítica. A proposta da sua nova peça certamente esperava mais do tradicional público do teatro comercial do que se pensava que este estivesse pronto a dar; Se *Quem tem medo de Virginia Woolf?* usava aparentemente as convenções do realismo doméstico, associava-o a uma pirotecnia verbal e uma desestabilizadora incerteza que subvertia a lógica do próprio gênero que evocava.

No entanto, a reação do público perante a intensa e incessante violência psicológica e verbal, que durante três horas e meia toma conta da sala-de-estar de Martha e George, foi inesperadamente positiva e durante mais de dois anos o teatro Billy Rose viu esgotarem-se todas as sessões. A reação crítica inicial oscilou entre a hostilidade aberta e o elogio cauteloso mas, no segundo ano da sua carreira, o texto de Albee e a encenação de Alan Schneider recolhiam os mais prestigiados prêmios, incluindo o Tony para a melhor peça

e o prêmio do Círculo de Críticos de Teatro de Nova Iorque. Quando o júri do Prêmio Pulitzer para o melhor texto dramático considerou as suas opções para o prêmio de 1962/63, a escolha recaiu também sobre *Quem tem medo de Virginia Woolf?*. No entanto, numa decisão que parecia sair da imaginação sarcástica do próprio dramaturgo pelo seu desfasamento com o espírito do tempo, a Universidade de Columbia, que administrava a atribuição dos prêmios, recusou a atribuição do mesmo a uma peça que acusava de abordar temas controversos e fazer uso de linguagem demasiado explícita. Apesar de indigitado pelo júri, *Quem tem medo de Virginia Woolf?* não recebeu o seu Pulitzer que não foi atribuído nesse ano.

Este bem conhecido episódio dos anais da história do teatro americano indicia que, no início dos anos 60, a sensibilidade do público teatral estava a mudar radicalmente

fotografia de ensaios



## Anexo 6







A woman with dark hair is lying down, looking upwards with a pained or distressed expression. A hand is placed on her forehead. The background is dark and textured.

## EURICO PRESSÍTERO

Num mundo em convulsão,  
Eurico vive um amor impossível  
por Hermengarda.  
Em busca de paz abraça a  
religião, veste o hábito de monge  
e refugia-se na poesia.  
Isolado, assiste inquieto à  
degradação política da nação.  
Quando a guerra é declarada  
resolve pegar em armas.  
O prazer de desafiar a morte  
inebria-o.  
A destruição está por todo o  
lado. Reina uma nova ordem.  
O amor seria agora possível não  
fosse tarde demais.

Península Ibérica. Ano de 749.  
Os Godos, anteriormente  
apelidados de "bárbaros", agora  
romanizados e politicamente  
corruptos, detêm o poder.  
Ao sul da Península, assiste-se  
ao desembarque dos Árabes, à  
vitória gradual do Corão sobre  
a Bíblia e ao início do califado  
do Al-Andaluz.

**sala estúdio**

**1dez'11-29jan'12**

4.º a sáb. 21h15 dom. 16h15

O espetáculo não se realizará nos dias 23, 24, 25 e 31 dez. e 1 jan.

## SOBRE A PAIXÃO

Texto de Ana Vaz, Cristina Carvalho, Graça P. Corrêa, Inês Rosado, Pedro Filipe Marques e Sara Carinhos

No início era o livro. Começámos por analisar o romance nas suas componentes narrativa, espacial, imagética, sonora, formal e sensorial. Três tempos históricos em convívio estavam em jogo: o do narrativo do livro, o do momento em que foi escrito por Herculano e o de hoje. A partir desta conjugação procurámos fazer emergir os mais variados ecos e imaginários.

Mais do que uma fidelidade à cronologia histórica interessava-nos mergulhar na mundividência de Eurico, o personagem central do romance.

O livro acabou por ser "estilizado" em unidades de sentido mais abrangentes, capazes de servir de base a um processo de improvisações filmadas, gerador de uma colecção de imagens cénicas e textuais.

Sequências e cenas foram surgindo numa constante experimentação e reescrita dando origem a um universo fíctil próprio. Três actrizes, uma cenógrafa, uma dramaturga e um realizador de cinema contribuíram equitativamente para uma encenação a partir do legado de Alexandre Herculano.

Inesistível perante o mundo, assalado pela fantasia, Eurico aliena-se numa impressão viva das suas próprias paixões. O amor vencido pela fé, a poesia redentora do exílio, a guerra como perversa salvação do Homem.

\*Este texto não foi escrito ao longo do processo de criação artística.

## ACERCA DE A PAIXÃO SEGUNDO EURICO

Texto de Graça P. Corrêa

Segundo a tradição gótico-romântica do romance histórico, Alexandre Herculano situa a acção de Eurico, o Presbítero no remoto século VIII (a "Idade das Trevas"), nos primeiros anos da invação árabe e consequente queda do governo dos Visigodos na Península Ibérica. Surgindo nos desígnios de fundo contestado à história de Eurico - que de nobre guerreiro se converte em presbítero, que de monge-poeta se transforma em Cavaleiro Negro, que de amante de Hermengarda se entrega à morte - permite traçar não somente o percurso de um destino individual, como também a história de uma identidade nacional em perigo.

Embora baseada no romance de Herculano, o texto cénico de A Paixão segundo Eurico resulta do entrecruzamento de vários textos - excertos do livro e de fragmentos verbais relacionados com as suas paisagens, dinâmico espacial produzido pela presença e movimento de objectos específicos; corporização de imagens decabentes através de improvisações de três actrizes; sonoridades; jogos de luz e de sombra - numa dramaturgia consonante à de Herculano, que contrasta o trajecto de Eurico com o estado de uma nação esvaziada de paixão e coragem.

Estruturado em 11 Tempos, articulados a partir dos capítulos do romance mas fundindo-os diferentemente, o texto cénico começa por apresentar um Eurico monge-poeta que vagueia a altas horas da noite pelos cemitérios e pelos escarpas, exilado do mundo da hipocrisia humana e entregue ao universo da imaginação (1). A essa paixão por uma solidão noctívaga, segue-se um segundo tempo, solar e diurno, em que Eurico é guiado por um banqueiro até à ilha Verde e experimenta alguma serenidade junto ao mar (2). Contudo, vê-se repentinamente atormentado pela recordação de Hermengarda, e pela impossibilidade de a amar devido à oposição do seu pai. E, como também essa paixão o impede de dormir, mergulhamos no tempo da vigília insone que o conduz à vida profética de uma guerra sangrenta que em breve devastará a sua terra-não (3); nasce assim que há um "cavalheiro" do que foi, que se tornou corrupto, covarde e entristecido (4). Segue-se o tempo da correspondência, durante o qual Eurico comunica a um duque Godo ("Teodomo") o deslombamento dos Árabes nos prados do sul da península, ajudado por outros Godos nobres, herdeiros da nação. É este o momento da metamorfose do presbítero em Cavaleiro Negro, em símbolo refulgente das hordas invencíveis possuídas de uma paixão desesperada por "uma festa de sangue" (5). No tempo seguinte, assiste-se às batalhas entre Godos cristãos e Muçulmanos, numa guerra que decidimos tratar sem palavras, porque se assemelha a tantas outras (6). Guerra que consuma todas as esperanças, levando a acções extremas de autumulação, como as descritas na cena do Massacre da Virgem Dolorosa (7). Guerra que esmagamente corbece as mulheres como reféns e escravas, fazendo com que Hermengarda fique prisioneira de um emir (8). "Trefino a morte", diz Hermengarda, e logo de seguida é libertada pelo Negro Eurico, levado em fuga para a floresta onde terá de superar a vigilância de uma estreita travessa sobre o abismo (9). É nesta travessa que os amantes Eurico/Hermengarda se reencontram e reconhecem, intensamente, mas demasiado tarde para salvarem o Amor (10). Demasiado tarde, também, para salvar a Nação Gótica (11).

\*Este texto não foi escrito ao longo do processo de criação artística.







## EURICO, O PRESBITERO

Texto de Helena Corvo Buescu\*

*Eurico, o Presbítero* foi escrito em 1843, tendo alguns dos primeiros capítulos aparecido num periódico nesse mesmo ano, e tendo surgido em volume em 1844. Nas palavras com que antecede esta publicação, Herculano confessa a sua persistência no lugar de género a que o seu texto pertence, o que permitiu até que este romance histórico tenha sido lido, nos quase 200 anos que se lhe seguiram, de formas muito diferentes – e, curiosamente ou não, como um mote reflexivo para cada um dos presentes vividos e dos futuros antecipados. Sendo um expoente do romance de inspiração e cenário históricos, *Eurico, o Presbítero* é-o também para a ficção com implicações sociais e ideológicas, como venimos, permitindo olhar para a actualidade de acordo com os conflitos que o passado também conheceu.

O romance situa-se no início do século VIII, no momento da agonia da monarquia Visigótica na Península Ibérica que abre caminho à invasão muçulmana e, na sua sequência, à construção das nações medievais “modernas”. A perspectiva escolhida por Herculano (que, como se sabe, era também historiador) acentua a percepção de tal período como um momento de crises, em que transições, valores e tradições se apresentam como decisões estruturantes das nações e das opções em que se envolvem. Eurico é o solitário presbítero de Corleto, depois de ter sido guerreiro e homem de corte, tendo decidido consagrar a sua vida a Deus na sequência do que considera ter sido uma traição ao seu amor por Hermengarda, intuindo que a sua pátria está prestes a ser invadida e conquistada não apenas por outra nação, mas também por outra religião. Eurico escolhe reaparecer na vida pública, não a partir de anonimato, transformando-se assim no herói solitário (o Cavaleiro Negro) que apesar de tudo não consegue evitar a traição de que a pátria será alvo, nem a sua subsequente destruição. Ao ser obrigado, pelas circunstâncias, a salvar Hermengarda das mãos dos invasores, Eurico tem de enfrentar a questão moral do culto dos poderes mortais num acto de auto sacrifício, que lhe surge como a única solução moralmente sustentável. Hermengarda, por seu turno, torna-se à em mais um exemplo das mulheres enlaquecidas pelos desajustes da vida, frequentes em narrativas românticas.

O presente romance representa, para Herculano, muito mais do que o mero desejo ou mesmo evocação de um passado (se bem que essa evocação faça parte da sua constituição romanesca). Esse passado, em que o herói era ainda transparente e apesar de tudo visível para todos, é também visto como a fundação da esperança no futuro, um futuro que, por ser incerto e obscuro, não deixa de ser possível (para isso está no romance a figura de Pelágio). Físico e moralmente, o herói é marcado por traços distintivos que apontam a sua radical diferença das “massas” que entretanto ele tão bem representa. Trata-se do drama de uma elite que se conhece através do paradoxo de uma comunhão com uma multidão de que também radicalmente diverge. É talvez por isso razão que Eurico, como outros heróis de romance e contos hercúleanos, é um ser fundamentalmente marcado pelas suas contradições interiores e pelo carácter absoluto do seu ser moral, empenhado numa luta contra a morte que, ao mesmo tempo que se projecta num mundo transcendente, encontra o seu palco dentro do sujeito e da sua consciência.

Provavelmente por esta razão, Eurico irredutivelmente se torna o farol de toda uma geração, a ponto de o crítico Vitorino Nemésio ter falado da existência de um “complexo de Eurico”. Pela mesma razão se torna ainda no paradigma do poeta romântico, ele cujos hinos eram cantados por toda a Península Ibérica. Neste herói, guerreiro e poeta, encontramos o acto de auto-educação do mundo (simbólico da atitude de Herculano e de vários outros autores românticos europeus), um gesto tão simbólico quanto existencial. No início do romance, encontramos Eurico prestes a reentrar no mundo, não através dos seus actos no mundo social da corte, mas através da sua capacidade guerreira, que permanece, é clara, uma outra forma de acção social, bem como uma reflexão para a relação amorosa traçada e a impossibilidade da sua consumação. Entretanto, aquilo que deve ser sublinhado nesta situação é o facto de que tal reentrada não pode deixar de ser considerada como um simulacro. Por um lado, porque a nação Visigótica na realidade já não existe no início do romance, mesmo quando ainda o aparenta (as notas de Herculano não revelaram a este respeito). Por outro lado, porque toda a intriga romanesca repousa sobre a noção de traição, que é o simulacro institucional. No final do romance, Eurico luta, não contra os muçulmanos, mas contra os Godas que traíram a sua pátria. Finalmente, o próprio Eurico, se bem compreendido, também não existe: aquela parte de si mesmo que se transformou no Cavaleiro Negro apenas ocupa o caso como uma máscara que soube o guerreiro que não tem sequer direito ao próprio nome. Nos mesmos anos, Garrett criou também um fantasma histórico sem direito ao seu nome: Frei Luís de Sousa foi, como Eurico, o Presbítero, escrito em 1843 e publicado em 1844. As coincidências são, apesar de tudo, significativas.

\*Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Coordenadora Científica do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL.

Este texto não foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico.

**Teatro Nacional D. Maria II, E.P.E.**

**TNDM II**

Praça D. Pedro IV  
1100-201 Lisboa  
Geral  
T.: +351 213 250 800  
F.: +351 213 259 284  
geral@teatro-dmaria.pt

**Bilheteira**

4.ª a sáb. 14h às 22h  
3.ª e dom. 14h às 19h  
T.: +351 213 250 835

**Bilheteira online**

www.teatro-dmaria.pt

**Livraria**

4.ª a sáb. 15h às 22h  
3.ª e dom. 15h às 19h  
T.: +351 213 250 837  
livraria@teatro-dmaria.pt

**Biblioteca | Arquivo**

3.ª 14h às 20h  
4.ª a 6.ª 10h às 13h e 14h às 17h30  
biblioteca@teatro-dmaria.pt

direção artística  
**diogo infante**  
conselho de administração  
**maria joão brilhante**  
**mónica almeida**

assessoria artística  
**natália luiza\***  
assessoria de comunicação  
**rui calapez\***  
secretariado  
**conceição lucas**  
auxiliar administrativo  
**luís frederico**  
motorista  
**ricardo costa**

atores  
**joão grosso**  
**josé neves**  
**manuel coelho**  
**maria amélia matia**  
**paula mara**

direção de produção  
**carla ruiz**  
**manuela sá pereira**  
**rita forjaz**

direção de cena  
**andré pato**  
**carlos freitas**  
**isabel indio**  
**manuel guicho**  
**paula martins**  
**pedro leite**  
**sara villas** (estagiária)  
auxiliar de camarim  
**paula miranda**  
**patricia andré**  
pontos  
**cristina vidal**  
**joão coelho**  
guarda-roupa  
**elisabete leite**  
**graça cunha**

direção técnica  
**josé carlos nascimento**  
**eric da costa**  
**vera azevedo**

maquinaria e mecânica  
de cena  
**vitor gameiro**  
**jorge aguiar**  
**marco ribeiro**  
**paulo brito**  
**nuno costa**  
**rui carvalho**  
iluminação  
**joão de almeida**  
**daniel varela**  
**feliciano branco**  
**luís lopes**  
**pedro alves**  
som / audiovisual  
**rui dâmaso**  
**antónio venâncio**  
**pedro costa**  
**sérgio henriques**  
manutenção técnica  
**manuel beito**  
**miguel carreto**  
adereços  
**virgínia rico**  
motorista  
**carlos luís**

direção de comunicação  
e imagem  
**raquel guimarães**  
**tiago mansilha**  
assessoria de imprensa  
**joão pedro amaral**  
produção de conteúdos  
**margarida gil dos reis\***  
design gráfico  
**joão nuno represas\***  
**margarida kol\***

direção administrativa  
e financeira  
**joão valadas**  
**eulália ribeiro**  
**idalina fialho**  
**isabel estevens**  
controlo de gestão  
**margarida guerreiro**  
tesouraria  
**ivane paiva e pona**

recursos humanos  
**antónio monteiro**  
**madalena domingos**

direção de manutenção  
**susana costa**  
**albertina patricio**  
manutenção geral  
**carlos henriques**  
**luís soute**  
**raul rebelo**  
**vitor silva**  
informática  
**nuno viana**  
técnicos de limpeza  
**ana paula costa**  
**carla torres**  
**luzia mesquita**  
**socorro silva**  
vigilância  
**grupo 8\***

direção de relações  
externas e frente de casa  
**ana ascensão**  
**carlos martins**  
**deolinda mendes**  
**fernanda lima**  
bilheteira  
**rui jorge**  
**carla cerejo**  
**nuno ferreira**  
recepção  
**delfina pinto**  
**isabel campos**  
**lurdes fonseca**  
**paula leal**  
assistência de sala  
**completarte\***

direção de documentação  
e património  
**cristina faria**  
**rita carpinha\***  
livraria  
**maria souza**  
**ricardo cabaça**  
biblioteca | arquivo  
**ana catarina pereira**  
**fernanda bastos**  
**diana cabral** (estagiária)  
**filipe gaspar** (estagiário)

\* prestações de serviços



GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

coprodução

**Ca  
om sas**

PARCEIRO DE COMUNICAÇÃO TNDM II



PARCEIRO TNDM II



PARCEIRO TNDM II



APÓIO AO ESPETÁCULO



folhogramas  
pedro luís marques

